كليَّة الدِّراسات العليا

برنامج اللُّغة العربيَّة وآدابها

القِصَّةُ الغَزِلَةُ في الشِّعرِ الأُمَويِّ

في ضَوء نظريَّة التَّلقِّي

إعداد الطَّالب

ناجح نمر عازم أبو القيعان

إشراف

أ . د . عبد المنْعم حافظ الرَّجبي

قُدِّمت هذه الرِّسالةُ استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في الأدب العربيِّ والنَّقد ، بكُليَّة الدراسات العليا / جامعة الخليل .

الفصل الثَّاني منَ العام الدِّراسي

2014 / 2015 م

المُحتوى العام

المقدِّمة

الحمد لله ربِّ العالمين ، والصَّلاة والسَّلام على سيِّدنا مُحمَّد وصحبه أجمعين . وبعد ،

فقد كان للقصَّة – وربَّما أكثر من أيِّ جنسٍ أدبيٍّ آخر – ارتباط وثيقٌ بالعامَّة ، ومقدرةٌ على التَّأثير في أكبر شريحة ممكنة في المجتمع ، بصرف النَّظر عن طبيعة هذا المجتمع أو عصره ، وبصرف النَّظر – كذلك – عنِ الأطوار الَّتي مرَّ بها التَّطوُّر القصصي ، أوِ المكانة الَّتي احتلَّتها القصَّة في عائلة الأجناس الأدبيَّة في كلِّ تلك الأطوار .

وقدِ اهتمَّ العرب – كغيرهم من الأُمم الأُخرى – اهتمامًا كبيرًا بالقص ، يؤكِّده هذا الكمُّ الكبير منَ القصص القرآني ، بوصفه – أي القرآن – كتابًا يخاطب هؤلاء العرب في تلك الفترة ، بما يلائم نفسيَّاتِهم وبما يعرفون . وفي الحقِّ أنَّ العرب – بصفة عامَّة – قد تمتَّعوا بمزاج قصصيٍّ عام ، مكَّنهم من المشاركة في الحركة القصصيَّة الَّتي بدأت بالتَّبلور في تلك الفترة ؛ بسببٍ من النَّقلة الحضاريَّة الَّتي عاشها المجتمع الأُمويُّ في الحجاز وما والاه .

وبإزاء هذا التَّطوُّر القصصيِّ في العصر الأُموي وكثرته ، انعقدت مجموعة كبيرة من الدِّراسات الَّتي تناولت هذا القصص بوجه عام ، والقصص الغَزِل منه بوجه خاص ، بوصفه النَّموذج الأكثر اكتمالا في ذلك العصر ، وربما فيما تبعه من العصور الأدبيَّة القديمة كُلِّها . وقد تفاوتت هذه الدِّراساتُ من حيث طبيعةُ تناولها وقيمتُها الأدبيَّة . وقد كنت قد بدأتُ – وقبل فترة مبكِّرة من البدء في كتابة هذا البحث – بمحاولة الكتابة في جزئية قد تُضيف إلى كل تلك الجهود وجهة نظر نافعة ، تساهم في فهم أكثر وضوحًا لهذا القصص .

ومعَ أنَّ ثمَّة أفكارًا كانت تتبلور حول طبيعة ذلك التَّناول الَّذي كنت أفكِّر فيه ، إلا أنَّني واجهتُ صعوباتٍ حقيقيَّة في صَوْغ هذه الرُّؤية بشكلها النِّهائي ، كان منَ الممكن أن تصرفني عن هذه الدِّراسة . وقد كانت فكرةُ وجود فجوات في نصوص القصص الَّذي بين أيدينا بدايةَ تبلور الرؤية النِّهائية لهذه الدِّراسة . وقد كنتُ قد التقطت الفكرة من بحث صغير ، كلَّفني به الدكتور إبراهيم أبو هشهش لندوة في الأدب الحديث ، حول نظريَّة التَّلَقِّي . وبعد الرُّجوع مرة أُخرى وقراءة

مجموعة منَ المراجع الَّتي تناولت هذه النَّظريَّة ، ومفاهيمها الإجرائيَّة ، بدأت الأفكار تتَّضح أكثر فأكثر .

وأمَّا العقبة الثَّانية الَّتي واجهتُها في هذه الدِّراسة ، فهي تقسيم الفصول والمحاور على نحو يَكْفُل استقلاليَّة كلِّ فصل ، وعلاقته بالفصول الأُخرى ، دون أن تتشابك هذه الفصولُ وتلتوي على بعضها . وأمَّا العقبة الثَّالثة والأخيرة ، الَّتي لازمتني لفترة غير قصيرة في المرحلة الأولى منَ جمع المادَّة ، فقد تمثَّلت في تسلُّط فكرة محاولة إثبات أنَّ هذا القصص يكافئ القصص الحديث من ناحيته الفنِّيَّة . ومعَ التَّقدُّم أكثر ، بدأت هذه الفكرة تنزوي شيئًا فشيئًا ، وتحلُّ محلَّها فكرة أُخرى ، تتمثَّلُ في البحث عمَّا يمكن أن يضيفه وجود متلقٍّ لهذه القصص من قيمة فنِّيَّة ، فأصبحتُ أنظر إلى هذه القصص كقطعة نقديَّة قديمة ، ينبغي عليَّ أن أجلوَها لأتبيَّن شكلها الأصلي ، لكن دون أن يمسَّ البحثُ بهذا الشَّكل أو أن يزوِّره .

ولأجل هذا ، أو بسبب منه ، لم تقتصرِ الدِّراسة على منهج بعينه ، فقد اعتمدتُ في هذه الدِّراسة جملة منَ المناهج كان من أهمِّها المنهج الوصفيُّ ، والمنهجُ التَّحليلي ، الَّذي وظَّفته في فهم النُّصوص ومعالجتها ، خصوصًا في مرحلة الاستقراء . وقد كان للمنهج النَّفسيِّ كذلك دورٌ مهمٌّ في معظم فصول الدِّراسة ؛ لما له من أهمِّيَّة في فهم نفسيَّة المتلقِّي الأُموي ، والطَّريقة الَّتي يتعاطى بها معَ القصص موضوع الدِّراسة . وقد كان للمنهج التَّاريخي بعضُ الحضور في جوانبَ معيَّنة كذلك . وبهذا ، تكتمل ملامح المنهج التَّكامليِّ في الدِّراسة كلِّها .

وبعد ، فقد جاءت الدِّراسة في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة . تناول التَّمهيد الأُصول المعرفيَّة والنَّقديَّة لنظريَّة التَّلقِّي ، وتناول الفصل الأوَّلُ معايير التَّلقِّي في القصص ، من خلال الحديث عن ثقافة المتلقِّي الأُموي ، وعلاقته بالمبدع ، وتلقِّي الشُّعراء عن بعضهم . وتناول الفصل الثَّاني المفاهيم الإجرائيَّة لنظريَّة التَّلقِّي ودورَها في التَّشكيل القصصي ، من خلال مفهوم القراءة ، وفجوات النَّص ، وأُفُق التَّوقُّعات . بينما تناول الفصل الأخير العناصر القصصيَّة من فضاء وشخصيَّات وحدث ، في ضوء النَّظريَّة موضوع الدِّراسة ، واعتمادًا على ما تقدَّم في الفصل الثَّاني منها . وأمَّا الخاتمة ، فقد تناولت باختصار ، أهمَّ النَّتائج الَّتي خلصت إليها الدِّراسة .

وقدِ اعتمدتُ في هذه الدِّراسة على مجموعة من المراجع والدِّراسات والرَّسائل الجامعيَّة ، انقسمت بحكم البحث قسمين اثنين : يتَّصل الأوَّل بموضوع القصص ، ويتَّصل الآخر بنظريَّة التَّلقِّي نفسها . وقد كان حديث الأربعاء لطه حسين ، والتَّلقِّي والإبداع ، لمحمود درابسة ، من أهمِّ تلك المراجع . بالإضافة إلى مجموعة من الدَّوريَّات ، كان من أهمِّها مجلَّة فصول ، الَّتي حَوَتْ مجموعة من المقالات ذاتِ الصِّلة الوثيقة بالموضوع ، كالقارئ في النَّص ، ولُغة القصِّ في التُّراث العربي القديم ، لنبيلة إبراهيم . ينضاف إلى هذا ، مجموعة منَ الرَّسائل الجامعيَّة ، الَّتي شكَّلت تكئة مهمَّة لهذا البحث ، بوصفها دراساتٍ سابقة تتَّصل بالموضوع ، كان من أهمِّها قصص العشَّاق النثريَّة في العصر الأُموي ، لعبد الحميد إبراهيم ، وبِنية القصِّ في شعر الغزل الأموي ، لربى صالح المراشدة ، والتَّلقِّي والإبداع في الشعر الجاهلي ، لمُحمَّد ناجح حسن ، وعمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة الشِّعريَّة ، لسميرة جدُّو . وجماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر ، لنُهى فؤاد السَّيِّد .

وبعد ، فإنَّني أتقدَّم بالشُّكر الجزيل من أُستاذي عدنان عثمان ، على وقته وملاحظاته المفيدة . وأشكر ابنَي قريتي إذنا ، كُلًّا منَ الرِّوائيِّ الَّذي أعتزُّ به جدًّا ، مشهور البطران ، على كُلِّ تلك الثَّرثرة ، الَّتي اعتدناها مُذ بدأت أَتحشَّدُ لكتابة هذه الرِّسالة ، وأخي وصديقي الدُّكتور ناصر أحمد شاكر طميزة ؛ على ما قدَّمه من عونٍ في الأوقات العصيبة . كما وأتقدَّم بالشِّكر الجزيل من أساتذتي في القسم ، الَّذين أعتزُّ بهم جميعا ، ولزملائي الَّذين أحترم . واللهَ أسألُ أن يكون في هذا البحث من الصَّواب ، أكثر ممَّا فيه من الخَطَل . واللهُ الموفِّقُ ، وعليه التُّكْلان .

الباحث

تمهيد

الأصول المعرفيَّة والنَّقديَّة لنظريَّة التَّلقِّي

ارتبط ظهورُ المناهج النَّقديَّةِ بظروف اجتماعيَّة وسياسيَّةٍ واقتصاديَّة ، ضمن أوضاع بيئيويَّة ومكانيَّةٍ مُحدَّدة . وفي ألمانيا ، وفي الجزء الغربيِّ منها على وجه الضَّبط – كضرورة منطقيَّة – بدأت أواخرَ السِّتِّينيَّات ثمَّة نظريَّة جديدةٌ بالتَّبلور ، كانت – في التَّصوُّر القريب – نتيجة حتميَّة لصيرورة تطوُّر المذاهب النَّقديَّة ، كما هي طبائعُ الأشياء ، كلِّ الأشياء ، وإيذانًا ببَدْء مرحلة جديدة منَ التَّحقيب النَّقدي ، تمثَّل في اتِّجاهات ما بعد البِنيويَّة ، والمتمثِّل – إلى جانب النَّظريَّة موضوع الدَّرس – بالتَّفكيكيَّة والتَّأويليَّة والسيمولوجيا [1] .

وقد كانت – إلى ذلك ، وبمفهومها الأكثر عمقًا – ثورة حقيقيَّة على الاتِّجاهات النَّقديَّة السَّابقة ، الَّتي – وإن كانت قد اهتمَّت بدور القارئ في العمليَّة الإبداعيَّة – إلا أنَّها أبدًا لم تجعل منه بؤرة استقصاء تتمحورُ حوله كلُّ عناصر النَّص [2] ، كما فعلت نظريَّة التَّلقِّي [3] .

ولقد كان للعوامل الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة والسِّياسيَّةِ – الَّتي كان يعيشها المجتمع الألمانيُّ – وقتئذٍ أكبرُ الأثر في بداية التَّبشير بمفاهيمَ خاصَّة ارتبطت بنظريَّة التَّلقِّي [4] ، ومن جامعة كونستانس في ألمانيا على التَّحديد . إذ كان الصِّراعُ الفكريُّ بين روَّاد هذه النَّظريَّة من جهة ، وبين نُقَّاد الماركسيَّة في ألمانيا الشَّرقيَّة من جهة ثانية على أشُدِّه ؛ فقد ألقى الفريق الأوَّل بتبعة الأزمة الَّتي يعيشها الأدبُ على الماركسيَّة ، واتَّهم الماركسيُّون مواطنيهم بأنَّها محاولة بورجوازيَّةٌ تدلُّ على إفلاس روَّادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسيَّة للأدب والحياة [5] .

والنَّظريَّة بهذا المفهوم السِّياسي والأيديلوجيِّ تمثِّل صراعًا بين نظام ديمقراطيٍّ يتمتَّع فيه النَّشاطُ الفرديُّ بحريَّة مضمونة نسبيًّا ، وبين نظام شيوعيٍّ يحدِّدُ نشاطُ الفرد فيه سلَفا ، ويخضع

---

[1] .

[2] . يُنظَر : المُبارك ، محمَّد ، **استقبال النَّصِّ عند العرب** ، 51 .

[3] . رفض ياوس – في أحدى مؤتمراته بجامعة كونستانس عام 1979 م – ربط نظريَّته بمفهوم الاستقبال ، مفضِّلا عليه " استجابة القارئ " ، قائلا : إنَّه " ربَّما بدتِ المسائلُ المتعلِّقة بالاستقبال أنسبَ إلى الإدارة الفُندقيَّة منها إلى الأدب " . هولب ، روبرت ، **نظريَّة التَّلقِّي : مقدِّمة نقديَّة** ، 24 . ويرى محمَّد عبَّاس عبد الواحد أنَّ استعمال مصطلح التَّلَقِّي لترجمة النَّظريَّة موفَّق ؛ لإلْفه عند العرب . يُنظَر : **قراءة النَّصِّ وجماليَّاتُ التَّلقِّي** ، 13 . وفي التَّنزيل : " فتلقَّى آدم من ربِّه كلماتٍ فتاب عليه " . البقرة ، 37 .

[4] . يُنظر : خضر ، ناظم عودة ، **الأصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي** ، 11 .

[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 16 .

لسلطة الحزب أوِ الطَّبَقة [1] . وهذا يفسِّر بدقَّة الخصوصيَّة المكانيَّة والزَّمانيَّةَ لألمانيا بعد الحرب العالميَّة الثَّانيَّة ، وقدِ اقتُسمَت بين المنتصرِين ، فكان الصِّراع بأشكاله كلِّها فيها شديدًا ، وأكثرَ جلاء ؛ الأمرُ الَّذي جعل منها بيئة خصبة وملائِمة لِنَبْت جديد .

الأصولُ الموطِّئة لنظريَّة التَّلقِّي

لم تنبثق نظريَّة التَّلقِّي بصورتها المكتملة كما عرفها العالم في آراء منظِّريها الأوائل ومَن والاهم من تلامذتهم منَ العدم ، ذلك " أنَّ لنظريَّة التَّلقِّي أصلين اثنين . أحدُهما : معرفيٌّ ، والآخرُ نقدي . فأمَّا الأوَّلُ فتمثِّلُه الفلسفة الظَّواهريَّة ، الَّتي كان لها الأثر الأكبرُ في تبلور نظريَّة التَّلقِّي ، وهذا ما نلاحظه في فكر زعمائها الكبار ، وبخاصَّة منهم ياوس وإيزر ، اللَّذان لم يُخفوا تأثُّرَهُمُ الكبيرَ بمبادئ هذه الفلسفة ، الَّتي كان لها الأثرُ الكبير ، ليس في نظريَّة التَّلقِّي وحسب ، بل وفي غيرها منَ الاتِّجاهات المعرفيَّةِ الأُخرى . وأمَّا الثَّاني ، فيُمثِّلُه كلٌّ من : نقَّاد مدرسة جنيف ، المؤلِّف الضِّمنيِّ عند واين بوث ، بِنيويَّةُ براغ ، وحتَّى الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة " [2] .

الأصولُ المعرفيَّة

تُعدُّ الفلسفة الظَّواهريَّةُ ردَّ فعل على الفلسفة العقليَّة ، الَّتي لا تنشد إلا الحقيقةَ المطلقة ، الَّتي هي نسبيَّة – بطبيعة الحال – عند الظَّواهريِّين ؛ ذلك أنَّهم لا يسلمون بحقائقَ مطلقة ، ويرَون أن لا حقائقَ إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات معَ الأشياء . " وعلى هذا النَّحو ، لا تتمثَّل حقيقةُ العمل الأدبيِّ إلا من خلال تداخل القارئ معَ النَّص " [3] .

ولهذا ، فإنَّ الفلسفة الظَّواهريَّة تركِّز على العلاقة الدِّيناميَّة بين الفكر الإنسانيِّ والأشياء ، " فالأنا المفكِّرةُ لا تكون إلا عندما تدخل دخولا فعليًّا في علاقات وارتباطات بالأشياء " [4] . والمبدع نفسُه – من وجهة نظر الظَّواهريَّة – لا يهمُّه أن يقرِّر حقائقَ بعينها ، بقدر ما يهمُّه أن يقوم بخلق

[1] . يُنظَر : عبد الواحد ، محمَّد عبَّاس ، **قراءة النَّصِّ وجماليَّاتُ التَّلقِّي** ، 17 .
[2] . جدُّو ، سميرة ، **عمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة** ، 7 .
[3] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 102 .
[4] . **نفسُه** ، 102 .

عمل يُستكمَل على وجه خاصٍّ لدى القارئ ، لا بل في كلِّ قراءة للقارئ الواحد ، وعلى هذا يتوقَّف نجاح العمل أو فشُله ، وفيما إذا استطاع – كلُغة – أن يُحدِث التَّفاعل بين النَّصِّ والقارئ ، وأن ينقل أشياء أبعد منَ السَّطح [1] .

وتذهبُ نبيلة إبراهيم إلى أبعدَ من هذا ، فترى أنَّ " القراءة الظَّواهريَّة للنَّصِّ تُلغي الثُّنائيَّة بين الذَّات والموضوع ، أي بين القارئ والنَّص ، ولكنَّها تعود فتزحزح هذه الثُّنائيَّةَ إلى عالم القارئ نفسِه ، فتجعلُه منقسمًا على نفسه ، وفي هذا إثراء لفكرِه ، وإثراءٌ للنَّصِّ معا " [2] .

وعليه ، فإنَّه إذا كانتِ الفلسفات الوضعيَّة والتَّجريبيَّةُ هيَ الظَّهير المعرفيَّ الَّذي ارتكزت عليها كثيرٌ من المناهج النَّقديَّة كالبِنيويَّة مثلا ، فإنَّ الفلسفة الظَّواهريَّة هي الأصل المعرفيُّ الأكبر – وربَّما الوحيد – الَّذي أخذت منه نظريَّة التَّلقِّي [3] .

وكان السَّببَ في هذا – بالإضافة إلى ما تقدَّم – أنِ اهتمَّتِ الظَّواهريَّة – أيضًا – بالذَّات ، وآمنت بها ، وجعلتها حاضرة في المركز من اهتماماتها ، ينضاف إلى هذا أنَّها لم تُلغِ النِّظامَ كما فعلت بعض المناهج النَّقديَّة الأُخرى ، كالبِنيويَّة والشَّكلانيَّة . إذ رأى أصحابُهما أن ليس للنَّصِّ مدلولا ثابتًا بل متحرِّكا ، وبالتَّالي يتعمَّقُ التَّأثير في القارئ والتَّأثُّرُ به ، بحكم وظيفته الجمالية ، الَّتي تكافئُ القطب الفنِّيَّ الَّذي يبدعه المؤلِّف [4] .

ولعلَّ اهتمام الفلسفة الظَّواهريَّة بالذَّات على هذا النَّحو ، كان إعلانًا مبكِّرًا للالتفات إلى المتلقِّي بوصفه ذاتًا فاعلة ، أكثر مما منحته إياه المناهج النَّقدية السَّابقةُ حتَّى ذلك الوقت . ويمكننا أن نلاحظ كذلك أنَّ الذَّات هنا تنطبق أكثر ما تنطبق على المتلقِّي لا على المبدع ؛ لأنَّ المتلقِّي كان الذَّات المُغيَّبة ، فالحديثُ عنِ الذَّاتِ المُبدعة نوعٌ من تحصيل الحاصل .

ويتبدَّى الاهتمامُ بالقارئ – بوصفه صاحبَ الدَّور المركزيِّ في تحديد المعنى – وتقديمِه على المبدع أكثر جلاء فيما ذهب إليه الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل ، الَّذي كان يعتقد أنَّ "

---

1 . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 102 .

2 . **نفسُه** ، 104 .

3 . يُنظَر : جدُّو ، سميرة ، **عمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة** ، 7 .

4 . يُنظَر : **نفسُه** ، 7 .

الموضوعَ الحقَّ للبحث الفلسفيِّ هو محتويات وعينا ، وليس موضوعاتِ العالم ، فالوعيُ دائمًا وعيٌ بشيء ، وهذا الشَّيءُ الَّذي يبدو لوعينا هوَ الواقعُ حقًّا بالنِّسبة لنا . أضف إلى ذلك أنَّنا نكتشف في الأشياء الَّتي تظهر في وعينا – والفينومينولوجيا مشتقَّة منَ الكلمة اليونانيَّة الَّتي تعني ظهورَ الأشياء – خصائصَها العامَّة أوِ الجوهريَّة ، إذ تزعم الفينومينولوجيا أنَّها تكشف لنا عن الطَّبيعة الكامنة (الشَّاملة) لكلِّ منَ الوعي الإنسانيِّ والظَّواهر " [1] .

ويذهب تلميذ هوسرل البولندي : رومان إنجاردون مذهبًا يشايع فيه أستاذه ويعضده به ، فيرى أنَّ " قراءة العمل الأدبيِّ تُجسِّده تمامًا كما يُجسِّد الإخراج المسرحيُّ النَّصَّ المكتوب على المسرح " [2] .

ويرى إيزر في سياق منفصل لكنَّه متَّصل ، أنَّ النَّصَّ – من حيثُ هو : شيءٌ من النَّص الفعلي – وبقدر مهم – من نتيجة الاهتمام بالأفعال الَّتي تنطوي عليها الاستجابة للنَّص – " يعرض آراءً تخطيطيَّة مختلفة ، يمكن من خلالها أن يخرج موضوع العمل الفنِّيِّ إلى النُّور ، بيد أنَّ الإخراج الفعليَّ إلى النُّور هو فعل تجسيدي " [3] . ومن هذه النقطة بالتحديد ، الَّتي كانت النُّقطة الأساسيَّة لعمله ، يعترف إيزر بوضوح ، بأنَّ ما كان يُنظِّر له ، يمكن أن يُستخلَص من علم الظَّواهر الكلاسيكيِّ كما عرَضه هوسرل [4] .

وخلاصة القول فيما تقدَّم ، أنَّ الظَّواهريَّة لا ترفض فقط الافتراضاتِ المسبقةَ قبل الدُّخول في علاقات معَ الاشياء ، بل هي ترفض – كذلك – فرض أيِّ منهج من شأنه أن يثبِّت الأشياء ، فيعيقَ الحركة الدِّيناميَّة بين الأشياء ومن يتعاملُ معها ، وهي – أوَّلا وقبل كلِّ شيء – تمثِّل طريقة

---

[1] . سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 186 . وينظر : عناني ، محمَّد ، **المصطلحات الأدبيَّة الحديثة** ، 70 . وقد كان كتاب إنجاردون : (الخبرة بالعمل الأدبي) إيذانًا لأصحاب نظريَّة التَّلقِّي بأن يرَوا على شكل أوضحَ العلاقةَ بين النَّص والقارئ . يُنظر : هولب ، روبرت ، **نظريَّة التَّلقِّي** ، 87 .

[2] . عناني ، محمَّد ، **المصطلحات الأدبيَّة الحديثة** ، 70 ، 71 .

[3] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 104 . من (ملحق بالمقال : حوار أجرته الدكتورة نبيلة إبراهيم باللُّغة الإنجليزيَّة معَ الأُستاذ ولفجانج إيزر خلال زيارتها لجامعة كونستانس في ألمانيا الغربيَّة في صيف 1984 م . ترجمة : فؤاد كامل) .

[4] . يُنظَر ، **نفسُه** ، 104 .

في البحث والاستكشاف ، ولا تدَّعي أنَّها مدرسةٌ أو مذهب [1] . الأمر الَّذي جعل منها أساسًا صالحا ومفيدًا لتأصيلات إيزر وياوس .

الأصول النَّقديَّة

يمكن تلخيصُ الكيفيَّة الَّتي نظرتْ بها المناهج النَّقدية الحديثةُ إلى النَّصِّ في ثلاث لحظات كما تقول بُشرى موسى صالح : " وبذلك نجد أنَّ العُمُر المنهجيَّ الحديث ينطوي على ثلاث لحظات : لحظةِ المؤلِّف ، وتمثَّلت في نقد القرن التَّاسع عشر ، التَّاريخيِّ النَّفسيِّ الاجتماعي . ثمَّ لحظة النَّصِّ الَّتي جسَّدها النَّقد البنائيُّ في هذا القرن . وأخيرًا ، لحظة القارئ أوِ المتلقِّي كما في اتِّجاهات ما بعد البِنيويَّة ، ولا سيَّما نظريَّة التَّلقِّي ، في السَّبعينيَّات منه " [2] . أي ، منَ القرن العشرين .

ولا شكَّ أنَّ النَّظريَّاتِ الَّتي تناولتِ الأدبَ موصولا بمنابعه ، أو حبسته في حدوده النَّصانيَّة فقط ، كالشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة والبِنيويِّين اللُّغويِّين من بعدهم [3] ، " لم يكن بوسعها أن تضع اليد على السِّرِّ الَّذي يجعل آثارًا أدبيَّة تستمرُّ حيَّة بعد أن تَفنى الظُّروف الاجتماعيَّةُ الَّتي أنشأتها ، أو أن تعلِّل الأسباب الَّتي تجعل آثارًا تفوق في الحُسن والجودة آثارًا أدبيَّة أخرى " [4] .

وهذا بالتَّحديد ، ما دفع ماركس إلى أن يلاحظ أنَّه – وإن لم تكن ثمَّة صعوبةٌ في وصل الفنِّ الإغريقيِّ بأشكال معيَّنة من التَّطوُّر الاجتماعي – فإنَّ صعوبَّة كبيرة تواجهنا في أَنْ نعرف لِمَ تظلُّ هذه النَّماذج تمدُّنا بالمتعة الفنِّيَّة ، من منطلق أن لها قيمةَ القاعدة والمثال [5] . إنَّ ملاحظة ماركس هذه ، تؤكِّد بشكل لا يقبل الشَّك أن ثمَّة شيئًا ناقصا ، وأنَّ الخلق الأدبيَّ يتجاوز أن يكون نصًّا منغلقًا على ذاته ، حتَّى وإن كان متَّصِّلا بشكل من أشكال التَّطوُّر الاجتماعي .

---

[1] . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النص** ، 102 .

[2] . **نظريَّة التَّلقِّي : أصولٌ وتطبيقات** ، 32 . ويُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 109 .

[3] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 113 .

[4] . **نفسُه** ، 113 .

[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 113 .

ومعَ أنَّ المناهج النَّقديَّة تبدو أكثر رقيًّا في تعاملها معَ النَّصِّ كلَّما تقدَّمت في الزَّمن ، إلا أنَّه لا يمكننا أن نستبعد السِّياقاتِ الخارجيَّةَ في تناول النُّصوص ، ولا أن نقلِّل من شأن ادِّعاء الَّذين يرَون أن " تُلتَمس الأدبيَّةُ في خصائص النُّصوص الصِّياغيَّة ، لا فيما يحفُّ بها من سياقات " [1] . ولكنَّ الحقيقة العلميَّة تفرض علينا – كذلك – أن ننظر بعين النَّقص إلى هذه المناهج وتلك ؛ لأنَّها لم تستطع أن تُحِلَّ المتلقِّي مكانَه كلحظة لا يمكن الاستغناءُ عنها في عملية الخلق الأدبي . لا بل يذهب رامان سلدن إلى إنَّ النَّقد الَّذي يتَّجه للقارئ ، يمكن أن يكون محاولة لتحقيق التَّوازن بين الشَّكليَّة الرُّوسيَّة مثلا ، الَّتي تتجاهل التَّاريخ ، والنَّظريَّات الاجتماعيَّةِ الَّتي تتجاهل النَّص [2] .

وكما أنَّ النَّقد المتَّجه إلى القارئ يمكن أن يكون – من بعض وجوهه – توفيقيًّا بين المناهجيَّة والنَّصَّانيَّة ، فإنَّ للاتِّجاهين كليهما فضلا على هذا النَّقد ، فكما أنَّ له أصولا معرفيَّة ، فإنَّ له – كذلك – أصولا نقديَّة ، تمثَّلت في بعض الملاحظات الَّتي كانت تنبثق هنا وهناك ، من هذا المنهج أو ذاك ، في محاولاتهم المستمرة لفهم أكثر وضوحا لجوهر العمل الأدبي ومآلاتِه . ولعلَّ هذا أن يكون اعترافًا ضمنيًّا ، لكن واضحًا ، بشرعيَّة هذا التَّوجُّه النَّقدي ، وربَّما حتميَّتِه .

وبعدُ ؛ فإنَّ المتتبِّع لأصول نظريَّة التَّلقِّي النَّقديَّة ، يجد أنَّ عنصر التَّلقِّي كان قارًّا في العمليَّة النقديَّة منذ القِدَم ، وأنَّ أصولَها كانت ضاربة في مؤلَّفات الأقدمين ، " مثل كتاب فنِّ الشِّعر ، وما كتبه أرسطو فيما يتعلَّق بالتَّلقِّي ، وفي التُّراث البلاغيِّ بصفة عامَّة ، فيما يتَّصل بطبيعة التَّلقِّي الشَّفاهيِّ والكتابي " [3] . ويدل هذا – بطبيعة الحال – على أنَّ القدماء قد أدركوا – ومنذ وقت مبكِّر – أهميَّة المتلقِّي في فهم مقاصد الأعمال الأدبية ، الَّتي قد تكون وعظًا أخلاقيًّا ، أو عِبْرة ، أو حكمة ، أو متعة جماليَّة ، إلا أنَّ الخطاب يكون دائمًا – وفي الحالات كلِّها – موجَّهًا إلى متلقٍّ ما [4] .

وفيما يختصُّ بالأصول النَّقديَّة لنظريَّة التَّلقِّي عند العرب ، فقد " تناول النُّقَّاد العربُ قضايا هامَّةً تُمثِّل جوهر قضيَّة التَّلقِّي ، مثل المعنى ومعنى المعنى ، وظاهرةَ الغموض ، واللَّذة الفنِّيَّة

---

[1] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 112 .

[2] . يُنظَر : **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 192 .

[3] . السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لغة الشِّعر** ، 26 .

[4] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 114 .

الَّتي يُحدِثُها العمل الإبداعيُّ عند المتلقِّي ، والعلاقةَ بين المبدع والنَّصِّ والمتلقِّي " [1] . فضلا عن خضوع فكرة التَّلقِّي عند العرب لقاعدة بلاغيَّة مهمَّة تتمثَّل في : مناسبة الكلام لمقتضى الحال [2] .

ينضاف إلى هذا أنَّ النُّقَّاد العرب قد قالوا بفكرة التَّمكين ، وأكَّدوا أهمِّيَّتها في تحقيق العمل الأدبي . ويذهب ناظم عودة خضر إلى أنَّ التَّمكين قد جاوز أن يكون مجرَّد فكرة ، فهو يرى فيه نظريَّة لها مبادؤها وطريقتها ونتائجُها [3] . وقد وظَّفها النُّقَّاد القدماء في دراسة النَّصِّ القرآني [4] . ويتابع قائلا : " إنَّ هذا التَّمكين مُهمٌّ للأطراف الثَّلاثة في أيِّ عمل أدبي ، للمؤلِّف ، فهو يسعى إلى تحقيق ذلك من خلال بِنيات العمل نفسه ، وللعمل لكي يكون أكثر ملموسيَّة ، وللقارئ العاديِّ بوصفه جهة مُخاطَبة ، وللقارئ الفنِّيِّ بوصفه ينطلق من تلك البِنيات لفهم العمل ، فضلا عن أنَّه جهة مخاطَبة أيضا " [5] .

ولكن – وبالرُّجوع إلى تراثنا النَّقديِّ القديم – نجد أنَّ فكرة التَّمكين قد ظلَّت تُراوح مكانها ؛ لأنَّها قَصَرَتِ اهتمامها على المبدع ، فقد اعتقد النُّقَّاد أنَّ الغاية منَ التَّمكين كانت لفت الأنظار إلى المبدع ؛ لأجل أن يوهم السَّامع بالحقيقة ، ويفرضَها عليه فرضا ، ولو أنَّهم التفتوا للمتلقِّي أكثر ، لشكل ذلك إرهاصًا مبكِّرًا – وربَّما قويًّا – لهذا التَّوجه النَّقدي .

وبعد ، فقد أصبح الاهتمام بالمتلقِّي أكثر وضوحًا في النظريَّات الأدبيَّة الحديثة ، ومن أكثرَ من طريق ، فقد " أفضى الجدل الَّذي قام بين المفكِّرين المتأثِّرين بالنَّظريَّة الماركسيَّة ، إلى ضرورة الاهتمام بالجمهور القارئ في سبر معالم الآثار الأدبيَّة " [6] . إلا أنَّ الفضل الحقيقيَّ في لفت الأنظار إلى مفهوم القارئ ، ودورِه في الإنشاء الأدبي ، يرجع إلى نظريَّة التَّخاطب ، الَّتي اعتنت بدرس أطراف التَّخاطب الثَّلاث : الباث ، والخطاب ، والمتقبِّل [7] .

---

[1] . درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 8 .

[2] . عبد الواحد ، محمَّد عبَّاس ، **قراءة النَّصِّ وجماليَّاتُ التَّلقِّي** ، 93 .

[3] . يُنظَر : **الأصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي** ، 61 ، 62 .

[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 63 .

[5] . **نفسُه** ، 44 .

[6] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 116 .

[7] . يُنظَر : **نفسُه** ، 116 .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فمعَ تطوُّر " التَّصوُّرات النَّظريَّة الحديثة : كالألسُنيَّة والبِنيويَّة والتَّفويض ، برز دور المتلقِّي كعنصر فعَّال في تناول النَّص ، وعمليَّة التَّحليل ، والتَّأويل ، والإدراك ، والسَّرد ، والقص " [1] . ويمكن أن نلاحظ هذا – مثلا – في موقف الشَّكلانيِّين والبِنيويِّين اللُّغويِّين ، وقد اتَّفقوا على أنَّ الآثار الأدبيَّة الفذَّة ، هي تلك الَّتي تتحمَّل عددًا أكبر من التَّأويلات [2] . ولكنَّ ذلك قد لا يبدو شيئًا ذا أهميَّة دون متلقٍّ ، خصوصًا إذا كان الأمر يتعلَّق بالتَّأويل . وقد زاد البِنيويُّون اللُّغويُّون على هذا بأن ناقشوا الاتِّجاه الاجتماعي ، " وعابوه بتعلُّقه بوحدانيَّة المعنى ، وبأنَّه يقتصر في الآثار الأدبيَّة على ما يؤيِّد أفكارًا مسبقة عند الدَّارسين " [3] ، فيما يبدو أنَّه رفض لأيِّ توجُّه قد يؤدِّي إلى محاصرة المتلقِّي ، وتقييده بفهم معيَّن .

أمَّا فيما يتعلَّق بالشَّكلانيِّين الرُّوس ، فإنَّهم " بتوسيعهم مفهومَ الشَّكل ، بحيث يندرج فيه الإدراكُ الجمالي ، وبتعريفهم للعمل الأدبيِّ بأنَّه مجموع عناصره ، وبجذبهم النَّظر إلى عمليَّة التَّفسير ذاتِها ، أسهموا في خلق طريقة جديدة للتَّفسير ، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنظريَّة التَّلقِّي " [4] . كما يؤكِّد فكتور شكلوفسكي أهميَّةَ العلاقة بين النَّص ومتلقِّيه ، ويقدِّمها على العلاقة بين النَّصِّ ومبدعه [5] .

وقد تابع موكاروفسكي – بوصفه زعيمًا لمدرسة براغ البِنيويَّة ، وواحدًا من بين منظِّري الأدب الرُّوسيِّين الأوائل ، الَّذين التفتوا إلى المشكلات المتعلِّقة بالتَّلقِّي في كتاباتهم النَّقديَّة – الشَّكلانيِّين الرُّوس ، وآمن بمقولاتهم ، حتَّى عُدَّ فكرُه امتدادًا لأفكارهم [6] . فقد كان يرى إلى الإطار العامِّ للنَّصِّ بوصفه بِنية لها مرجعيَّاتٌ تاريخيَّة ، وأنَّه ينبغي فهمُ العمل الأدبيِّ بوصفه رسالة إلى جانب كونه شكلا جماليّا ، وقد كان – بذلك – يمتدُّ إلى منطقة سوسيولوجيا الأدب [7] .

---

[1] . الرُّويلي ، ميجان . والبازعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 282 ، 283 .

[2] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 113 .

[3] . **نفسُه** ، 113 .

[4] . هولب ، روبرت ، **نظريَّة التَّلقِّي** ، 70 ، 71 .

[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 71 .

[6] . يُنظَر : جدُّو ، سميرة ، **عمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة** ، 18 .

[7] . يُنظَر : هولب ، روبرت ، **نظريَّة التَّلقِّي** ، 110 ، 111 .

أمَّا نقَّادُ مدرسة جنيف ، فقد تشاركوا معَ نظريَّة التَّلَقِّي الأصلَ المعرفي ، " والحقيقة أنَّ نقدهم كان ظواهراتيًّا بالدَّرجة الأولي ، إذِ المطَّلِعُ على مؤلَّفات أصحابه المعروفين ، لا شكَّ لاحظ أنَّها مبنيَّة على مفهوم أوِ افتراض ظاهراتي ، يعود إلى أب الظَّواهريِّين هوسرل ، ويدور حول الوعي القصدي [1] " [2] .

وقد كان للبِنيويَّة وما بعدها – كذلك – أثر غيرُ مباشَر ، لكنَّه قوي ، في رواج النَّقد المتَّجه إلى القارئ ، فقدِ اتَّفقتِ البِنيويَّة ، ونظريَّاتُ ما بعد البِنيويَّة ، على إلغاء دور المؤلِّف بوصفه مُنشئًا للنَّصِّ أو مصدرا له ، وكونه الصَّوت المتفرِّد الَّذي يعطي النَّصَّ مميِّزاتِه [3] . ومعَ أنَّ جاك دريدا كان قد عوَّم مكانة المتلقِّي ، وجعلها علامة مرتحلة لا يمكن تتبُّعُها أوِ القضاءُ عليها ، إلا أنَّه – في النِّهاية – وافق بارت على تجريد المؤلِّف من سلطته الكلاسيكيَّة [4] . وعليه ، فقد أصبحت للقارئ مكانةٌ مهمَّة ، بوصفه الحقل الوحيدَ الَّذي يُحيط بالنَّص ، ومؤلِّفًا يرث سلطان مؤلِّف قديم ، وقد كان بارت يدرك أن مولد القارئ ، يجب أن يكون على حساب موت المؤلِّف [5] .

وبعد ، فقد تبدو نظريَّة التَّلَقِّي غير جديدة كلَّ الجِدَة ، فضلا عن كونها تجميعًا من نظريَّات سابقة عليها ، إلا أنَّها عندما تُثار على نحو متكامل ، وتُناقَش تفصيلاتُها بدقَّة ، عندئذٍ تبدو جِدَّتُها بوصفها نقلة نوعيَّة في تاريخ النَّقد الأدبي ، منحتِ القارئ اعتباره من جهة ، وتخطَّتِ التَّوجُّهاتِ النَّقديَّةَ من جهة أُخرى ، بعد أن بدأتِ الأخيرة تُستهلَك ؛ لاستمرار فرضها مناهجَ تحليل مسبقة على القارئ [6] . " فبينما نجد المناهج النَّقديَّة الحديثة تبحث عن منهج لاستقبال القارئ للنَّص ، تبنَّاه القارئ قبل أن يشرع في عمليَّة القراءة ، نجد نظريَّة التَّأثير لا تهتمُّ إلا بعمليَّة القراءة ، دون الاهتمام بفهم سابق ، على أساس أنَّ تحقيق النَّصِّ لا يتمُّ إلا من خلال حركة القراءة الواعية ،

---

[1] . يُنظَر : خضر ، ناظم عودة ، **الأصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي** ، 104 .

[2] . جدُّو ، سميرة ، **عمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة** ، 15 .

[3] . يُنظَر : الرُّويلي ، ميجان . والبازعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 241 .

[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 245 .

[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 245 . ويُنظَر : سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 206 .

[6] . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **القارئُ في النص** ، 104 .

الَّتي تتفاعل معَ لغة النَّصِّ تفاعلا كليّا ، وتتحرَّك معَها " [1] . مجاوزة أن تكون استعراضًا للمعارف المتَّصلة بالكاتب والنَّص والأثر [2] .

وتجدر الإشارةُ إلى أنَّ " النَّظريَّة الأدبيَّة الَّتي تتَّجه إلى القارئ ، أشبهُ ما تكون بالنَّقد النِّسائي ، من حيثُ إنَّها لا تنطلق من نقطة بداية واحدة ، أو من منطلق فلسفيٍّ غالب " [3] . وعليه ، فإنَّه من الصَّعب الإحاطة بالتَّفريعات الَّتي توسِّس لطروحات هذا التَّوجُّه النَّقدي . ولعلَّ الجامع بين المنتسبين إليها ، يتمثَّل في الاهتمام بالقارئ ، والتَّركيز على ردود أفعاله كذات واعية [4] .

ومهما يكن من شيء ، فإنَّ نظريَّة التَّلقِّي – ومنذ نشوئها – قد زاحمتِ النَّظريَّاتِ السَّائدةَ في تلك الفترة ، وطرحت تحدِّياتٍ خطيرةً في مواجهتها ، كمناهج تركِّز – أولا وقبل كلِّ شيء – على النَّص ؛ واستطاعت – معَ ذلك وبه – أن تثبت للزَّمن ، " فنحن اليوم لم نعد نستطيع الحديث عن معنى النَّص ، دون أن نضع في تقديرنا إسهامَ القارئ في هذا المعنى " [5] .

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئُ في النص** ، 101 .

[2] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 118 .

[3] . سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 206 .

[4] . يُنظَر : الرُّويلي ، ميجان . والبازعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 282 .

[5] . سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 207 .

الفصل الأوَّل

معاييرُ التَّلقِّي في القصَّة الغَزِلة في الشِّعر الأُموي

ثقافة المتلقّي الأموي

تُعدُّ القراءةُ – بمفهومها العميق – عمليَّة معقَّدة جدا ، وضرورة تحقيقيَّةً وإنتاجيَّة ، تقوم على أُسُسٍ نفسيَّة وثقافيَّة واجتماعيَّة ، وتحتاج إلى كفاءة موسوعيَّة ، واستعداد حسن لفهم الأعمال الأدبيَّة ، من خلال فهم بيئاتها ، ومتعلَّقاتها ، وما يحفُّ بها من ظروف ، ويكتنفها من عوامل . فالقارئ الكَفِيُّ هو الوريثُ الشَّرعيُّ للنَّص . والقراءة الحقَّة شكل من أشكال المعراج ، تتعدَّى كونها قراءةً عاديَّة ، إلى كونها وعيا ، وشعورا ، وموقفا .

ولأنَّ النَّصَّ " في حقيقة الأمر لا يمثِّل سوى مجرَّدِ افتتاحيَّةٍ لإنتاج المعنى . وحالاتُ الكفاءة الفرديَّة للقُرَّاء هي الَّتي تؤدِّي إلى تجهيز العمل الأدبي " [1] ، فإنَّ الدور المنوط بالمتلقِّي يصبح – بهذا – موضع عناية المبدع واهتمامِه ؛ لأنَّ المتلقِّي الممتاز ، لا يُفترض به أن يكون قارئًا مستسلمًا للنَّص ، ومستهلكًا لمعانيه ودِلالاته ، بل مشاركًا وقارئًا عنيدا للنَّص ، يذهب إليه محمَّلا بذخيرته ، كما يدهمه النَّصُّ بحمولاته . وهذا ما يؤهِّله لأخذ دوره في العمليَّة الإبداعيَّة ، من حيثُ استقبالُه للنَّصِّ ، ثم إعادةُ إنتاجه وخلقة [2] . ذلك أنَّ الشَّاعر " لا ينقل تجاربَه ومعاناتِه ورؤيتَه للواقع الإنسانيِّ نقلا حرفيّا ، بل ينقل هذا الواقع من خلال التَّصوير البلاغيِّ الَّذي يصل إلى المتلقِّي وصولا فنِّيًّا يجعله يتخيَّل – بدوره – هذا الواقعَ بصورة مختلفة ، وربَّما أكثر عمقًا واتِّساعًا ممَّا توصَّل إليه الشَّاعر المبدع " [3] .

إلا أنَّ حالاتِ الكفاءة الفرديَّةِ هذه – وبطبيعة الحال – تختلف من متلقٍّ إلى آخر ، وَفقًا لاستعداداتهم الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة والنَّفسيَّة [4] إلى جانب كفاءة النَّصِّ ذاتِه بطبيعة الحال . والقارئ المتمكِّنُ منَ النَّصِّ يشكِّل أُمنية المبدع وغايتَه [5] ، فهو " يفكُّ شفراتِ النَّصِّ ، ويملأ الفجواتِ الموجودةَ فيه . وعليه أن لا يفهم المعنى فقط ، بل عليه أن يفهم وجهة نظر الكاتب ، وبالتَّالي

---

[1]. فضل ، صلاح ، **شفرات النَّص** ، 155 .

[2]. يُنظَر : درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 7 .

[3]. **نفسُه** ، 47 ، 48 .

[4]. يُنظَر : **نفسُه** ، 50 .

[5]. يُنظَر : **نفسُه** ، 7 .

يشارك في وجهة النَّظر هذه " [1] . فينتقل – بهذا – من متلقٍّ سلبيٍّ مدلل ، إلى مشارك يقاسم المبدع صناعة النَّص ، ويدمي يديه في تلمُّس دِلالاتِه .

ولأنَّ ثمَّة فرقًا بين ما هو أدبيٌّ وما هو غير أدبي ، فإنَّه " لا بدَّ لنا من أن نمتلك مقدرة أدبيَّة لكي نقرأ النَّصَّ بوصفه أدبا ، فحاجتنا إلى هذه المقدرة الأدبيَّة ، كحاجتنا إلى المقدرة اللُّغويَّة الأعَم ، الَّتي نتمكَّن بها من فهم ما نقابله من مخاطبات لُغويَّة عاديَّة " [2] . والمتلقِّي " لحظة إقباله على النَّصِّ لا يأتي من فراغ ، بل يأتي محمَّلا بروافدَ ثقافيَّةٍ وأعراف أدبيَّة ، ووعيٍ بالتَّاريخ الأدبي ، وبمخزون منَ النُّصوص السَّابقة والمعاصرة ، فيتمُّ التَّأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق " [3] .

ولا شكَّ أنَّ الأدب – في أيِّ عصر من العُصور – يُنبئُ عن متلقِّيه ، بوصفه عامل حَفْزٍ لعمليَّة الإبداع ، ومرآة صادقة وصريحةً لذات المبدع . فالأدب الممتاز يبشِّر بمتلقٍ ممتاز ، ولا كذلك الأدبُ الرَّديء ، الَّذي لا يقول شيئًا ولا يبشِّر بشيء ، وهذه حقيقة يحدُث فيها التَّأثير في الاتِّجاهين ، جيئة وذهوبا ، وربَّما بالمقدار نفسه ، وترتبط هذه الحقيقة في الوقت نفسه بحقيقة أكثرَ بداهة ، تتمثل في تعانق العمليَّة الإبداعيَّة بذوق متلقٍّ واع . ولأنَّ الأدب الأُمويَّ ممتاز في كلِّيته ، فإنَّنا نفترض أن نلتقيَ بمتلقٍّ ممتاز ، ذي " حيويَّة وتصوُّر – كما يراه غوستاف لوبون – يتمثَّل ما يسمعه ، كأنَّما هو يراه " [4] . لأجله ومعَه – في الوقت نفسه – كان هذا الأدب . " فأنت مهما تقرأُ منَ الغزل العربي ، فلن تجد في هذا الغزل ما تجدُه في الغزل الأُمويِّ من صدق اللَّهجة وصفاء الطَّبع ، ومنَ التَّمثيل الصَّادق الصَّحيح لنفس الشَّاعر ، بل لنفس الجماعة الَّتي يعيش فيها " [5] .

لقد كان العصر الأُمويُّ – بالنَّظر إلى عهد النُّبوَّة وما تلاه – مرحلة من التَّطوُّر النُّكوصي فيما يتعلَّق بالأسُس الدِّينيَّة السِّياسيَّة ، فإلى جانب أنَّ الأُمويِّين بدَوا متسامحين في أمور تتعلَّق بالفضيلة والقيم الدِّينيَّة ، فإنَّهم – كذلك – قد حكموا بعقليَّة القبيلة ، كنتيجة منطقيَّة وحتميَّة لتغيُّر

---

[1] . المُبارك ، مُحمَّد ، **استقبال النَّصِّ عند العرب** ، 44 .

[2] . سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 202 .

[3] . باعشين ، لمياء ، **نظريَّات قراءة النَّص** ، 119 .

[4] . تيمور ، محمود ، **فنُّ القَصص** ، 65 .

[5] . حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 294 ، 295 .

شكل الحكم وطريقة الوصول إليه . ولعلَّ الدَّارس لأيِّ قضيَّة تتَّصل بالعصر الأُموي ، يجد نفسه ملزمًا لأن يفهم الظُّروف السِّياسيَّة الَّتي أنتجت هذه الحقبة ، وما استتبعها من صراعات .

بيد أنَّه – وإن كان في صنيعهم هذا جنايةٌ على الدِّين والسِّياسة – إلا أنَّه لم يكن كذلك فيما يتَّصل بالأدب ، بل على العكس تماما . فقد رجعتِ الرُّوح القبليَّة جَذَعَةً كما كانت ، وعاد معَها الفخر والهجاء كأشدِّ ما كان . ولأنَّ العداوة كانت قدِ استحكمت بين الأُمويِّينَ وخصومهم ؛ فقد توسَّل الفريقانِ كلاهُما بالشِّعر كأداة لا تقلُّ مضاء عن السَّيف ، واستعملوا – معَ الشِّعر – القصَّة ، بوصفها شكلا فنِّيًّا مندغمًا بالشِّعر ومستقلًّا عنه ، وكأداة للخصومة ، لا تقلُّ مضاءً عنِ الاثنين .

وبالإضافة إلى هذا كلِّه ، فقد كانتِ الرَّغبة في الاستماع ، والرَّغبةُ في التَّأمُّل " مستقرَّتين في كِيان كلِّ عربي ، وكانتا الدَّافع الحقيقيَّ وراء حركة القَصِّ المستمرَّة . ومهما تكن درجة الخيال أوِ الواقع فيما يُروى من قَصص ، فإنَّ الإنسان العربيَّ كان مُعدًّا إعدادًا نفسيًّا لأن يكتشف الحقيقة فيما وراء النَّص " [1] .

وفيما يخصُّ المتلقِّي الأمويَّ على وجه التَّحديد ، فقد تشعَّبتْ أصول ثقافته وتفاوتت من متلقٍّ لآخر ، إلا أنَّها – بسبب من هذا وعلى الرُّغم منه – كانت كلًّا متداخلا ، لم ينفصل بعضُها عن بعض الآخر إلا ليلتحم بطريقة ما [2] ، إذْ كان " العالِم يُلقي في حَلْقة واحدة موادَّ مختلفة ، من تفسير ، وحديث ، وفقه ، ومغاز ، وأخبار ، وما يتعلَّق بها من لغة وشعر " [3] . وكذا الأمر بالنِّسبة للنُّقاد ، فقد ملأ " ابن أبي عتيق الحجاز في عصره نقدًا ظريفًا لكثير منَ الشُّعراء ، وكان يعتمد في نقده على ذوق مرهف ، وحسٍّ مترف ، وبصيرة نافذة في التَّمييز بين جيِّد الشِّعر ورديئه ، وإلى جانب ذلك كان وثيق الصِّلة بالحياة الأدبيَّة في عصره ، عارفًا بتيَّاراتها واتِّجاهاتها " [4] . فقد كان النَّقد العربيُّ صورة صادقة للحياة العاطفيَّة والفلسفيَّة فيما يخصُّ الغزل العُذريّ [5] ، وغزلَ المُحقِّقين كذلك ؛ إذ كان المتلقِّي الأُمويُّ – بصرف النَّظر عن مكانته الثَّقافيَّة – مستعدًّا استعدادًا

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القَصِّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 11 .

[2] . يُنظَر : عطوان ، حسين ، **الرِّواية الأدبيَّة في بلاد الشَّام** ، 10 .

[3] . **نفسُه** ، 10 .

[4] . عتيق ، عبد العزيز ، **تاريخ النَّقد الأدبيِّ عند العرب** ، 119 ، 120 .

[5] . يُنظَر : هلال ، مُحمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 234 .

فطريًّا لأن يعيش هذه التَّجرِبة ، ويتفاعل معَها . وقد كان الخليفة عبدُ الملك عالمًا بالشِّعر ناقدًا له ، " فقد كان عالمًا بطبقات الشُّعراء ، وبالموضوعات الَّتي تفرَّد بها كلُّ شاعر منهم ، ملمًّا بمواطنِ القوَّة والضَّعف في أشعارهم ، وبما صحَّ واعوجَّ من معانيهم " [1] .

إلا أن هذا لم يكن مستمرًّا في أنواع المتلقِّين جميعا ، فمنهم من قَصُرت به ثقافتُه عن مجاراة الشُّعراء ، والذَّهابِ معَهم بعيدًا كما كان يفعلُ المُمتازون ، إلا أنَّ المشاركة كانت عامَّة في النَّقد ، والاستجابةَ كانت واسعة ، يستوي في ذلك الرِّجال ، والنِّساء ، والموالي [2] .

بينما يرى فريق من الباحثِينَ أن لا علاقة بين التَّلقِّي والثَّقافة ، على النَّحو الَّذي يؤكِّده آخرون ، فيرى محمود تيمور أنَّ " الفنَّ الجيِّد لا يتطلَّب فهمُه ثقافة ممتازة ، وعقليَّةً واعية ؛ فمناطه العاطفة والوجدان . والجمهور جد أن يصيب منه حظَّه ، إذا أُحسِن تقريبُه ، ويُسِّر عرضُه عليه . الجمهور يحمل بين جنبيه روح الاستجابة للفنِّ الرَّفيع ؛ لأنَّه مرآة حياته وصورةُ مجتمعه ، وذخيرة مشاعره وأهدافه " [3] .

ولعلَّ هذا القول – وإن يكن – يؤكِّد الفكرة القائلة بشعبيَّة هذا القَصص ، إلا أنَّه لا ينهض دليلا بإزاء حقيقة أنَّ المتلقِّين في العصر الأمويِّ – كما هم في كل عصر – لا يمكن أن يكونوا في مستوًى واحدٍ من حيثُ الكفاءةُ في تعاملهم معَ النصوص وفهمِهم لمقاصدها ، فلا يمكن أن نعدل بابن أبي عتيق – بحكم علاقته بعمرَ بنِ أبي ربيعةَ – رجلا منَ العامَّة لا يعرف عمرَ كما يعرفه ابن أبي عتيق ، وليس له من حسِّ الفكاهة كما لابن أبي عتيق . هذا فضلا عن دور هذا الأخير في توجيه الحياة الأدبيَّة في الحجاز وفي غيره ، وبالتالي توجيه ذائقة المتلقِّين ، وتحدد مواقفهم تجاه الأعمال الأدبيَّة . فالأمر يشبه إلى حدًّ كبير موقف النُّقاد اليوم منَ الأعمال الأدبيَّة ، وما قد يترتَّب عليه من ذيوع بعضها أكثر من بعض . وهذا بالضبط ما كان يفعله ابن أبي عتيق في

---

[1] . عطوان ، حسين ، **الرِّواية الأدبيَّة في بلاد الشَّام** ، 235 .

[2] . يُنظَر : عتيق ، عبد العزيز ، **تاريخ النَّقد الأدبيِّ عند العرب** ، 113 .

[3] . **فنُّ القَصص** ، 198 .

مفاضلاته بين مجايليه منَ الشُّعراء . ومن ذلك ما رواه الأصفهاني [1] من حديث سائب راوية كُثيِّر وقدِ اختلفا إلى مجلس ابن أبي عتيق يومًا ، فاستنشد الأخيرُ كُثيِّرًا فأنشده ، حتَّى بلغ [2] :

الطَّويل

فـــأَخْلَفْنَ ميعـــادي وَخُـــنَّ أمـــانتي   ولـــيس لمـــن خـــانَ الأمانـــةَ ديـــنُ

فاعترضه ابن أبي عتيق قائلا : أعلى الأمانة تبعتَها ؟ ! محدِّدًا بذلك شكل العلاقة الَّتي ينبغي أن تجمع بين العاشق ومحبوبته ، ومعلنًا عن موقفه المتأنِّي من ثقافته تجاه النظر إلى مكانة المرأة في المجتمع عامَّة ، والمحبوباتِ منهنَّ على وجه الخصوص . ولا ينصاع كُثيِّر لهذا التوجيه النَّقديِّ فيُكمل [3] :

كـذَبنَ صَـفاء الـوُدّ يـومَ شَـنوكَةٍ [4]   وأدركَنـــي مِـــن عَهْـدِهِنَّ وُهـــونُ

ويتمسَّك ابن أبي عتيق بنظرته تجاه المحبوبة ، ويحيل كُثيِّرًا – في شيء من القسوة – إلى قول " سيِّده " ابنِ قيس الرُّقيَّات [5] ، وقد رأى فيه معيارًا لما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين العاشق ومحبوبته ، لا يجوز الخروجُ عليه :

المديد

حَـــــبَّ ذاكَ الـــــدَّلُّ والْغُـــــنُجُ   وَالتـــي فـــي طَرْفِهَـــا دَعَـــجُ [6]
الَّتـــــي إنْ حَـــــدَّثَتْ كَـــــذَبَتْ   وَالَّتـــي فـــي وَصْـــلِهَا خُلُـــجُ [7]
وَتَـــرَى فـــي البيْـــتِ سُـــنّتها [8]   مثـــلَ مـــا فـــي البِيعَـــةِ السُّـــرُجُ
حَـــدِّثوني هَـــلْ عَلَـــى رَجُـــلٍ   عَاشِـــقٍ فـــي قُبْلَـــةٍ حَـــرَجُ

---

[1] . يُنظَر : **الأغاني** ، 5 / 108 .
[2] . **الدِّيوان** ، 172 .
[3] . **الدِّيوان** ، 173 .
[4] . جبل ، وقيل : موضع بالقرب من عين بدر . يُنظَر : الحموي ، ياقوت ، **معجم البلدان** ، 3 / 369 .
[5] . **الدِّيوان** ، 163 .
[6] . شدَّة سواد العين معَ سَعَتها . يُنظر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (دعج) .
[7] . خَلَج : بمعنى نَزَع . يُنظَر : الزَّمخشري ، **أساس البلاغة** ، مادَّة (خلج) .
[8] . سُنَّة الوجه : صورتُه . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (سنن) .

فلا يكون من كُثيِّر بعد هذا التوجيه إلا أن يسكن ويستحليَ ذلك ، ويذهب مذهبَ ابنِ قيس الرُّقيات بشأن القبلة ، فيقول : لا ، إن شاء الله . ويضحك ابن أبي عتيق حتَّى يُذهَب به .

إنَّ هذا الخبر – وغيرَه من أخبار ابن أبي عتيق في الأغاني وغيرِه من كتب التُّراث – يبيِّن لدارس الأدب المكانة الَّتي كان يحتلُّها ابن أبي عتيق وغيرُه منَ النُّقاد الممتازين ، أمثال سُكينة بنت الحسين ، وما كان لهم من سطوة ووصاية على الحياة الأدبية في الحجاز ، تتجلَّى في توجيه الحياة الأدبية عامَّة ، والقَصص منها على وجه الخصوص ، لما لهذا القَصص من خصوصيَّة فنيَّة ، تتمثَّل في وعي هؤلاء النُّقاد أبعاد دورهم كشخصيَّات فنِّيَّة مجرَّدة تقوم بالفعل القَصصي .

وبعدُ ؛ وبالرَّغم من هذا ، فقد تبدو المفاضلة بين الفريقين فيها شيء من الصُّعوبة ، وأشدُّ منها صعوبة محاولة تبيِّن أوجه هذه المفاضلة ، فليس بمقدور البحث أن يقدِّم الممتازين بالإطلاق ، ولا له كذلك أن يحيفَ على الشَّعبيِّين منهم ، ولا أن يقدِّمهم على الممتازين بالضَّرورة ، فإنَّ لكلٍّ مكانتَه ، ولكلٍّ ثقافته . بيد أنَّ ثمَّة حقيقة واضحة ، تتمثَّل في أنَّ البحث يمكن أن يتتبَّع نَقَداتِ ابن أبي عتيق ، أو الخليفة عبدِ الملك ، أو قينةٍ في مكَّةَ أو المدينة ، لكن لا يمكنه أن يتتبَّع رجلا من العامَّة تأثَّر بهذا القَصص أو أثَّر فيه ؛ لأنَّه كان قد تنازل – طائعًا أو مرغما – عن مكانته ، لصالح هذه الرُّوح الشَّعبيَّة السَّائدة في هذا القَصص ؛ ومآل ذلك أنَّ التَّلقِّي – إلى جانب ارتباطه بالسَّماع في كُلٍّ – قدِ ارتبط بالجمهور كذلك [1] ؛ الأمر الَّذي كان سببًا في ذَوْب شخصيَّاتٍ وظروفِ تلقِّيها في الذائقة العامَّة للجماعة المتلقِّية .

وعلي أيِّ حال ، وسواء أكان المتلقِّي منَ الخاصَّة كسكينةَ وابنِ أبي عتيق ، أم ممَّن يتأخَّر عنهم رتبة من العامَّة ، أم ممَّن ذابت شخصيَّته في الذَّائقة العامَّة منَ الممتازين ، فإنَّ ثمَّة عواملَ أسهمت في تشكيل ثقافة المتلقِّي بصرف النَّظر عن مكانته ومدى إسهامه في العمليَّة الإبداعيَّة . وفي عصر كالعصر الأموي ، وما فيه من قلاقلَ وفتنٍ وحروب ، كان لا بُدَّ – بداهة – للسِّياسية أن تفعل فعلها في كلِّ شيء ، وفي الأدب قبل كُلِّ شيء ؛ بوصفه أداة حرب ورفض في آن ، فقدِ استخدمه الخصوم السِّياسيُّون استعمالا مُباشَرا ، واستعمله نفرٌ آخرون – آثروا الابتعاد عنِ

[1] . يُنظَر : الشَّهري ، ظافر ، **من صور التَّلقِّي في النَّقد العربيِّ القديم** ، 59 .

الخصومة ما وَسِعَهم – في شيء منَ التَّعمية ، فجاء توظيفهم للأدب أكثر عمقًا بوصفه تسقُّطًا لأصداء الحياة ، متَّخذين بذلك خطوة إلى الوراء ، لكنَّها لم تغيِّبهم عن واجهة الأحداث .

فبخلاف المجتمعات " الَّتي يحكمها الاستبداد المركَّزُ في دولة قاهرة ... تعدُّ شعوبها دعيَّة بالمعنى الجماعي ، ... يتمسَّكون بوحدانيَّة المعنى أيَّما تمسُّك ، ويقاومون أيَّ نزعة إلى التَّأويل " [1] ، شهد العصرُ الأمويُّ " تصدُّعًا طفيفًا في مركزيَّة السُّلطة " [2] ، كان سببًا في انتفاء أن تكون وجهةُ نظر واحدة وجهةَ نظر وحيدة ، الأمر الَّذي عاد بفائدة عظيمة على الحياة الأدبيَّة ، وأسهم – بما لا يدع مجالا للشَّك – في تكوين شخصيَّة المتلقِّي الأُمويِّ على نحو لا تعوزه الحرِّيَّة . ولا المقدرةُ على التَّعاطي معَ النَّصوص الأدبيَّة على اختلافها : شعرًا كانت أم نثرا ، إذ إنَّ الأمر في جوهره كان يقوم على الإقناع ، فصحيح " أنَّ التَّخييل هو قوام المعاني الشِّعريَّة ، وأنَّ الإقناع هو قوام المعاني الخطابيَّة ، ولكنَّ التَّخييل يرمي – في النِّهاية – إلى شيءٍ غير بعيد عنِ الإقناع " [3] . وقد أشاد الكلاسيكيُّون بسلطان العقل في الأجناس الأدبيَّة جميعا ، ومنها الشِّعر الغنائي [4] . ومعَ هذا ، فإنَّه لا يمكن إغفالُ دور العاطفة في استمالة المتلقِّي ، وجعله ينحاز إلى الموضوع لحظة التَّلقِّي [5] . وقد أدرك معاوية بنُ أبي سُفيانَ هذه الحقائق كلَّها ، فكان يحاول أن يخفيَ عن أهل الشَّام المغازيَ والسِّيرَة النَّبويَّة ، بوصفها أشياء تقوم على الإقناع البحت ؛ كراهةَ أن يتذكروا موقف قومه من دعوة النَّبيِّ – صلَّى الله عليه وسلَّم – [6] . وكان – في الوقت نفسه – يهتمُّ لأمر الشِّعر أيَّما اهتمام ، بوصفه شيئًا يقوم على العاطفة والتَّخييل ، إلى جانب الإقناع المجرَّد .

إلا أنَّ أشكالَ المصادرات الفكريَّةِ كُلَّها لم تقف حائلا دون أن يكون للمتلقِّي الأُمويِّ – والمبدع بطبيعة الحال – شخصيَّته الرَّافضةُ لأشكال الاستلاب ، فنجد – مثلا – أنَّ أمَّ سُكينةَ بنتِ الحُسين – رضي الله عنه – رفضت أن تزوِّجَ سُكينةَ عبدَ الملك بن مروان ؛ لأنَّه قتل ابن أختها

---

[1] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 117 .

[2] . **نفسُه** ، 117 .

[3] . عُصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر** ، 275 .

[4] . يُنظَر : هلال ، محمَّد غنيمي ، **دراسات ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده** ، 64 .

[5] . يُنظَر : عُصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر**، 292 ، 293 .

[6] . يُنظَر : عطوان ، حسين ، **الرِّواية الأدبيَّة في بلاد الشَّام** ، 114 .

مُصعبا ابنَ الزُّبير [1] . إنَّ متلقِّيًا يتمتَّع بهذه الشَّخصيَّة ، ويمارس هذا النَّوع منَ الرَّفض تجاه أعلى سلطة حاكمة ، إنَّ متلقِّيًا كهذا يمكن أن نطمئنَّ إلى كفاءته ، وما يمكن أن يصدر عنها من أحكام ومشاركات في الحياة الأدبيَّة ؛ ذلك أنَّ الوعي السِّياسيَّ أو عدمَه في المجتمعات ، يشكِّل دليلا حاسمًا على وعي النَّاس العام .

ولم تكنِ السِّياسة وحدها العاملَ الوحيد في تشكيل ثقافة المتلقِّي الأُموي ، فقد كان إلى جانب السِّياسة عاملٌ – وإن لم يكن له التَّأثير نفسُه – إلا أنَّه لا يقلُّ عنها من حيثُ الأهمِّيَّة ، ذلك هو الدِّين . فعلى الرُّغم من عودة الرُّوح القبليَّة ، وتوظيفِها في الخصومات السِّياسيَّة وما ينتج عنها من أشكال ، إلا أنَّ الدِّين كان له مكانة عظيمةٌ في نفوس الخاصَّة والعامَّة على حدٍّ السَّواء . وقد كان له – لأجل هذا – تأثيرٌ في التَّنشئة الثَّقافيَّة للمتلقِّي الأُموي . وقد كان هذا العامل يتفاوت شدَّة وليِنًا في نفوس المتلقِّين ، تبعًا لسياقات وعواملَ إضافيةٍ لكل متلقٍّ . فقد وقف عمر بن عبد العزيز موقفًا متشدِّدًا تجاه أكثر الشُّعراء لمَّا وليَ الخلافة ، وقصَّته معَهم إذ ذاك معروفة [2] . وموقفه من الأحوص [3] بعينه دليل آخر على ثقافته الدِّينيَّة الملتزمة ، بوصفه أميرًا للمؤمنين .

ولم يكنِ الأمر كذلك معَ ابن عبَّاس – رضي الله عنه – ، الَّذي لم يكن يجد حرجًا في أن يستنشد عمرَ بنِ أبي ربيعة رائيَّته في المسجد الحرام ، غير آبه بتذمُّر نافع بن الأزرق [4] . أمَّا سعيدُ بنُ المسيَّب ، فلم يفطن – بحكم نقاء ثقافته الدِّينيَّة – إلى منطق عمرَ وقد أنشده ابن أبي عتيق قول صاحبه [5] :

الخفيف

لَيْـتَ ذا الْحَـجَّ كـانَ حَتْمًـا عَلَيْنَـا ﻛُـــلَّ شَـــهْرَيْنِ حِجَّـــةً واعْتِمَـــارا

---

[1]. يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 16 / 160 .

[2]. يُنظَر : **نفسُه** ، 1 / 332 .

[3]. يُنظَر : **نفسُه** ، 4 / 245 .

[4]. يُنظَر : **نفسُه** ، 1 / 81 .

[5]. ابن أبي ربيعة ، عمر ، **الدِّيوان** ، 170 .

فقال : لقد كلَّفت المسلمين شططا . فقال الَّذي يفهم منطق عمر : يا أبا محمد ! في نفس الجمل شيءٌ غير الَّذي في نفس صاحبه [1] . وهذا طبيعي ؛ " فإنَّك إذا احتجتَ إلى شيءٍ منَ الزَّهادة في العيش ، والرَّغبة عنِ الحياة ، لتفهمَ الجزء الثَّالثَ من كتاب الإحياء للغزالي ، وإلى قسط منَ الارتياب ، لتفهمَ حديث الملحد تيمو كليس معَ الرَّاهب بافنيس . فإنَّك – أيضًا – في حاجة إلى شيءٍ منَ الخلاعة ، ونصيبٍ منَ المجون ، لتفهمَ الشَّاعر عمرَ بنَ أبي ربيعة " [2] . وهذا – بالتَّحديد – ما لم يكن موجودًا عند سعيد بن المُسيَّب ؛ فأخطأ فهمَ عمر ، وحمل قوله على غير معناه الَّذي أراد ، وفهمه ابن أبي عتيق . وهكذا ، نرى أنَّه كيف يمكن أن تختلف استجابات المتلقِّين تجاه النَّصِّ الإبداعيِّ الواحد ، الَّذي هو – في الحقيقة – تشكيل لمعطيات الواقع الإنسانيِّ من وجهة نظر المبدع ، بقصد التَّأثير في شخصيَّة المتلقِّي تأثيرًا خاصًّا ، يتفاوت من متلقٍّ لآخر [3] . فنحن " نستولي على النَّصِّ ، ونجعله جزءًا تابعًا ومحكومًا باقتصاد البِنية النَّفسيَّة الخاصَّة بكلٍّ منَّا ، ... وهذا ما يسمِّيه هولاند (المَوضوعةَ الهُويَّة) " [4] . " ومعنى ذلك أنَّنا عندما نقرأ نصًّا نمارس معَه عمليَّة تتوافق معَ (تِيْمة الهُويَّة) الَّتي تميِّزنا ، ونستخدم العمل على نحو يرمز إلينا ويكرِّر نفسيَّاتِنا في النِّهاية ، ونعيد صياغته لنكتشف استراتيجيَّاتِنا المميَّزةَ الخاصَّة ، ونتغلَّبَ على المخاوف العميقة والرَّغبات الَّتي تشكِّل حياتَنا الرُّوحيَّة ، إذ لا بُدَّ من تهدئة آليَّات الدِّفاع المشوَّشة عند القارئ ، لتتيح له مَدْخلا إلى النَّص " [5] .

وقد كان للعامل الحضاريِّ أثرُه – كذلك – في تشكيل ثقافية المتلقِّي ، وقد تمثَّل هذا – أكثر ما تمثَّل – في تقدُّمِ مكانة المرأة في هذا العصر ، بصفتها الاجتماعيَّة المجرَّدة ، وبوصفها معشوقةً على وجه الخصوص . فنجد أنَّ المحبوبة قد اضطلعت بدور متقدِّم في توجيه وعي الشَّاعر نحو المكانة الَّتي تصبو إليها ، وتهدف إلى توطيد أركانها في المجتمع . فنجد أنَّ عزَّة تقدِّم

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 9 / 78 .

[2] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ ابن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 20 .

[3] . يُنظَر : عُصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر** ، 302 .

[4] . الرُّويلي ، ميجان . والبازَعي ، سعد ، **دليلُ النَّاقد الأدبي** ، 290 .

[5] . رامان ، سلدن ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 203 .

شعرًا للأحوص وتستحليه ، وتستقبح شعرًا لكُثيِّر . وتبيِّن أنَّ سببَ تفضيلها كونُ الأحوص ألين جانبا ، وأضرع خدًّا للنِّساء [1] . فقد حكمت أنَّ الأحوص أشعرُ من كُثيِّر إذ يقول [2] :

البسيط

يــا أيُّهــا اللَّائمــي فيهــا لأصــرِمَها　　أكثـرتَ لـو كـان يُغني عنك إكثـارُ

ارجـعْ فلسـتَ مُطاعـا إذ وَشَـيْتَ بهـا　　لا القلـبُ سـالٍ ولا فـي حبِّهـا عـارُ

واسترققت قوله [3] :

الطَّويل

ومــا كنــتُ زوَّارًا ولكــنَّ ذا الهــوى　　إذا لــم يُــزَر لا بــدَّ أن ســيزورُ

وأعجبها منه قوله [4] :

البسيط

كـم مـن دنـيٍّ لهـا قـد صـرتُ أتبعـه　　ولـو سـلا القلب عنها صار لـي تَبَعَا

وزادنــي كلفًــا فــي الحُــبِّ أنْ مُنِعَـت　　وحُـبُّ شـيءٍ إلـى الإنسـان مـا مُنِعـا

ثمَّ هي – بإزاء هذا الاستحسانِ – تستقبحُ قول كُثيِّر [5] :

الطَّويل

يحــاذِرْنَ منّــي غيــرَةً قـد علِمْنهــا　　قــديمًا فمــا يضْــحكنَ إلاَّ تبسُّــما

فعزَّة تنكر على كثيِّر هذه النَّظرة الَّتي تقوم على الحذر ، وهي ترفض أنْ يكون هذا بين اثنين متحابَّين . وثمَّة شيءٌ آخر يمكن أن نفهمه من هذا النَّص يتجاوز رغبة هذه الأُنثى في أن يكون المحبُّ ألين جانبا وأضرع خدًّا . فهي – إلى رغبتها الأكيدة هذه – نجدها تتطلع إلى ما هو

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، الأغاني ، 12 / 147 .

[2] . الأحوص ، **شعر الأحوص الأنصاري** ، 149 .

[3] . **نفسُه** ، 157 .

[4] . **نفسُه** ، 195 .

[5] . **الدِّيوان** ، 136 .

أبعد من هذا ، إذ تحاول أن ترسم شكلا للعلاقة أكثر انفتاحا ، لا يكتفي بالابتسام . فهي لا تقبل أن يكون المحبُّ غيورًا إلى هذا الحد ؛ فيُكبِّلَ حرِّيتها ، وإنَّما تريده على أن يكون أقلَّ تشدُّدًا . والأمر – بهذا الفهم – يعدو كونه محاولة لتحديد شكل العلاقة بين المحبِّ ومحبوبته ، إلى أن يكون بداية مطالبة بقسط أكبر منَ الحريَّة ، وإن يكن نصُّ الخبر لا يوحي بهذا ، وهذا طبيعي جدًّا في مجتمع كالمجتمع الأموي ، تضطرُّ المرأة فيه إلى شيءٍ منَ الاحتيال في توجيه الحياة الأدبية .

ومهما يكن من أمر ، فإنَّ هذه المضامينَ الَّتي أعلنت عنها عزَّةُ – كنموذج للمحبوبة الأمويَّة – في هذا الخبر وفي غيره من الأخبار ، كانت قد أصبحت علامة من علامات تطوُّر الشِّعر الأُموي ، بسببٍ من أنَّ المرأة قد بدأت تتحوَّل من موضوع شعري ، إلى متلقِّية لهذا الشِّعر . ولعلَّ هذا أن يكون دليلا آخر على تطوُّر وعي المرأة وإحساسها بمكانتها في المجتمع ، فما دامت موئل أفئدة العشَّاق كما يدَّعون في أشعارهم ، فلم لا تكون في هذه الأشعار على الصُّورة الَّتي تريدها هي لنفسها ؟! إنَّ هذا ما كانت تريده المرأة الأمويَّة متأثِّرة بثقافتها الجديدة ، وبالظروف الاجتماعيَّة والحضاريَّة الَّتي أنتجت هذه الثَّقافة .

ومنَ الجدير ذكرُه بهذا الصَّدد ، أنَّ هذه الرَّغبةَ في حصول المحبوبة على مكانة أكثرَ تحرُّرًا لم تكن تقتصر على المحبوبة فقط ، وإنَّما كان يدعمها في هذا الموقف شخصيَّات مهمَّةٌ منَ المكوِّن الثَّقافي في العصر الأموي ، من مثل ابنِ أبي عتيق والسَّيِّدة سكينة . فقد كانتِ السَّيدة سكينة – بحدِّ ذاتها – نموذجًا لهذا التَّحرُّر – بمفهومه الإيجابيِّ بطبيعة الحال – وأخبارُ مجالسها الأدبيَّة دليل أكيدٌ على هذه المكانة الاجتماعيَّة ، وما استتبعها من تحوير ثقافيٍّ كبير في حياة هذه السَّيِّدة الأرستقراطيَّة الأُمويَّة ، وبطبيعة الحال ، في حياة كثير منَ النِّسوة اللائي كنَّ يراقبن الحياة الأدبيَّة منَ المقاعد الخلفيَّة ؛ لتأخُّر مكانتهنَّ الاجتماعيَّة طبعا ، ولأسباب أخرى مما يمكن أن يَقْعُد بالمرأة عن صياغة شخصيَّتها الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة في ذلك العصر ، وفي كلِّ عصر . وقد تبدَّى هذا واضحا في كثير من نَقَدات هذه السَّيِّدة الأُمويَّة ومواقفها فيما يخصُّ مكانة المرأة الأُمويَّة ، ومن ذلك ما ذكره الأصفهاني [1] من نقد بيتي الأحوص [2] :

---

[1] . يُنظَر : **الأغاني** ، 16 / 147 .

[2] . **الدِّيوان** ، 204 .

الكامل

مِـــنْ عاشِـــقَيْنِ تراســـلا وتواعـــدا بِلِعًـــا [1] إذا نجـــمُ الثُّريَّـــا حلَّقـــا

باتــــا بـــــأنعم ليلــــة وألــــذِّها حتَّـــى إذا وضـــح الصَّـــباح تفرَّقـــا

فهي ترفض – في كثير منَ القسوة – هذه النَّظرة المتواريةَ في هذين البيتين ، والمتمثِّلة في تغليب الشَّهوة الجنسيَّة على ما ينبغي أن تلاقيه محبوبة بعد علاقة حميميَّة ، إذ لا يجوز أن يترك المحبوب محبوبته بعد ليلة تلذُّه فيها هكذا بلا عناق ، في وضع يكون العناق في هذه الحالة أكثر من ضروري للمرأة ، لأنَّه يعطيها – والله أعلم – إحساسًا بالتَّفرُّد عن بقيَّة النُّسوة ، وإصلاحًا لما يمكن أن يُمسَّ من نفسيَّتها بعد علاقة من هذا النَّوع ، فلا تبدو رخيصة . ومن هذا – أيضًا – موقف ابن أبي عتيق وقد أنشده عمر [2] :

الرَّمَل

بينمــــــا ينعتننـــــــي أبصـــــــرنني دون قيــد الميــل يعــدو بــيَ الأغــرْ

قالـــتِ الكبـــرى : أتعـــرفْنَ الفتـــى قالـتِ الوسـطى : نعـم ، هـذا عمـرْ

قالــــتِ الصُّــــغرى وقــــد تيَّمتُهــــا قـد عرفنـاه ، وهـل يخفـي القمـرْ ؟ !

إذ ينكر عليه أن يكون قد نسب بها ، وإنَّما قد نسب بنفسه . ويقول له – قاصدًا أن يثأر لأولئك النِّسوة الَّلائي أتى عمر – بتكبُّره – على كبراهنَّ وصغراهنَّ وأوسطهن – : " كان ينبغي أن تقول : قلت لها ، فقالت لي . فوضعت خدِّي ، فوطئت عليه " [3] . فابن أبي عتيق – بتكوينه الثَّقافيِّ – الَّذي يحترم مكانة المرأة ، يرفض هذا العبث في كرامتها ، معَ التَّنبُّه أنَّ الأبيات قد توحي بأنَّ ثمَّة علاقة قُربى تربط بين أولئك النِّسوة ، كأن يكنَّ أخوات ، وما يستتبع هذا من عداوة . إنَّ هذه الأبيات الثَّلاثةَ تقول أكثر من المعنى القريب ، المتمثِّل في تغزُّل عمرَ بنفسه ، وإنَّما تتجاوزه إلى ما هو أبعد من ذلك ، فكأنَّ عمرَ أراد أن يقول : إنَّ هؤلاء النِّساء يُحببنني ، ومستعدات أن

---

[1] . اللَّعْوَة ، اللُّعْوَة : السَّواد حول حلمة الثَّدي . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (لعا) .

[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 128 . ويُنظَر : البيت الأوَّل في الدِّيوان ، 168 . معَ اختلافٍ في رواية صدره . والبيت الثَّاني والثَّالث ليسا في الدِّيوان .

[3] . **نفسُه** ، 1 / 128 ، 129 .

يقتتلن من أجلي ، على ما بينهنَّ من صلات قُربى ، ولعلَّ هذا يذكِّرنا – أكثر ما يُذكِّرنا – بمنطق امرئ القيس إذ يقول في بعض صويحباته [1] :

الطَّويل

فمثلك حُبلى قد طرقت ومرضع فألهيتُها عن ذي تمائم مُحْوِلِ

فابن أبي عتيق – بخلاف عمرَ – يرفض هذا التَّشوُّفَ على حساب كرامة المرأة ، وينحاز لها في غَيْبتها فضلا عن حضورها ، على ما تربطه بعمرَ من علاقة وثيقة ، لم تمنعه من أن يكون منصفًا للمرأة ، وهذا يدلُّ على أصالة ثقافته الأدبيَّة وعمق مصداقيَّتها من جهة ، ودورِ هذه الثَّقافة في توجيه الحياة الأدبيَّة من جهة أُخرى ، معَ ملاحظة ما في كلامه من ندِّيَّة إذ يقول لعمر – وهو من هو – : (كان ينبغي عليك أن تقول) . وهكذا لا تكون القراءة – أوِ التَّلقِّي – غارقة في أسطورة المعنى الواحد ، الَّذي يضعه المُبدع في أثره ، ويقصد إليه . فينصت القارئ ويُحسن الإنصات ؛ فينقاد قليلا قليلا ، إلى أن يظفر بهذا المعنى [2] .

علاقتُه بالمبدع

انقسمتِ العلاقة بين المبدع والمتلقِّي الأُمويِّين قسمين رئيسين : الأوَّل يتمثَّل في علاقة ذات طابع اجتماعي ، والآخر في علاقة ذات طابع أدبي . فالمتلقِّي يتعامل معَ المبدع من خلال النَّص ، ومن خلال العلاقة الاجتماعية بينهما [3] . وتندرج تحت هذين القسمين صنوف منَ العلاقات الَّتي تمتاز من غيرها بطابعها الخاص ، ولكنَّها – كذلك – تتعالق فيما بينها وتترابط ، ولا تخرج عن أن تكون ضمن هذا التَّقسيم .

---

[1] . **الدِّيوان** ، 113 .

[2] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 116 .

[3] . يُنظَر : حسن ، مُحمَّد ناجح ، **الإبداعُ والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي** ، 2013 .

أولا . العلاقة الاجتماعيَّة

فعلى الرَّغم منَ التَّطوُّر الثَّقافيِّ والأدبيِّ الَّذي عاشه المجتمع الأُمويُّ عامَّة ، فإنَّ ثمَّة ارتباطاتٍ ظلَّت تشدُّ العربيَّ إلى الماضي . وقد زادتِ الصِّراعات السِّياسيَّةُ من هذا الشُّعور وعمَّقته ؛ فأفرزت شكلا سياسيًّا متطوِّرًا عن سلطة القبيلة ، يمتاز عنها بأنَّه يحكم بالإسلام ، إلا أنَّه في مفهومه العميق ، وما كان ينتج عنه من ممارسات ، لا يعدو أن يكون إيَّاها .

فبالإضافة إلى أنَّ الدَّولة الأُمويَّة كانت تمثِّل الأرستقراطيَّة العربيَّة في أكثر صورها جلاء ، إلا أنَّ الأمر لم يقف عند هذا الحد ، فلم يكنِ المسلمون من غير العرب وحدهم خارج الحكم ، ولا الأنصارُ كذلك ، وإنَّما أُقصيَ معَهم القرشيُّون صليبة ، من غير بني أُميَّة ، فبقوا بعيدًا عنِ الحكم ، تارة بالتَّرهيب ، وبالتَّرغيب تارة . إلا أنَّ العلاقة الاجتماعيَّة بين المتلقِّي والمبدع لم تنقسم على أساس من هذا العامل السِّياسيِّ إلا في حالات محدَّدة ، اتَّصلت بالسُّلطة الحاكمة في دمشق ، أو عندما كان يدخل الأدبُ مجال السِّياسة ، كما هي الحال معَ المناوئين ، كابن قيس الرُّقيَّات والعرجيِّ خاصَّة ، أوِ المواليَ كالحارث بن خالد المخزومي ، الَّذي ولَّاه عبد الملك مكَّة عاما [1] .

وقد كان الأُمويُّون يعمِّمون موقفًا ما ، تجاه شاعر ما ، على المجتمع كلِّه . ومن ذلك أنَّ عبد الملك بنَ مروان حجَّ سنة خمس وسبعين للهجرة ، بعد أنِ اجتمع عليه النَّاس بعامين ، فشتم أهل المدينة من على المنبر ، ووبَّخهم بشعر الأحوص ، ووصفه بالمخنَّث [2] . فقد كان عبد الملك ينظر إلى الأمر من طريق أنَّ ثمَّة عقدًا فنِّيًّا بين الشَّاعر ومجتمعه ؛ ولا نعلم في الحقيقة إن كان عبد الملك وقتها قد غضب من أهل المدينة فتذرَّع بشعر الأحوص ، أم أنَّ غضبه منَ الأحوص دفعه إلى توبيخ أهل المدينة كلِّهم ، إلا أنَّ الشيء الواضح ، هو أنَّ أهل المدينة والأحوص كانوا في نظر عبد الملك أمرًا واحدًا لا ينفصل .

إلا أنَّ هذا لم يكن في حالات كثيرة كما تقدَّم ، ولعلَّ السَّبب في ذلك يرجع إلى كون أنَّ موضوع الغزل إنسانيٌّ بطبعه ، وأنَّ أكثر شعرائه قد وقفوا أنفسهم عليه ، فلم يتجاوزه إلى سواه ؛ فلم

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 3 / 310 .

[2] . يُنظَر : عطوان ، حسين ، **الرِّواية الأدبيَّة في بلاد الشَّام** ، 207 ، 208 . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 4 / 251 .

تمسَّه السِّياسة إلا مسًّا رفيقا . إلا أنَّ أصداءه كانت تحدث فعلها في نفسيَّة المتلقِّي ، وبالتَّالي في الحياة الأدبيَّة والسِّياسيَّة . من ذلك الخبر الَّذي أورده الأصفهاني في لقاء الوليد بن عبد الملك معَ عمرَ بنِ أبي ربيعة ، وكيف غيَّر موقفه من شعره . يقول الأصفهاني : " قَدِم الوليد بن عبد الملك مكَّة ، فأراد أن يأتي الطَّائفَ ، فقال : هل لي في رجل عَلِمٌ بأخبار بأموال الطَّائف فيخبرني عنها ؟ فقالوا : عمر بن أبي ربيعة . قال : لا حاجة لي به . ثمَّ عاد فسأل فذكروه له فردَّه . ثمَّ عاد فسأل فذكروه له فردَّه . ثمَّ عاد فسأل فذكروه له ؛ فقال : هاتوه . فركب معه يحدِّثه ، ثمَّ حرَّك عمر رداءه ليصلحه على كتفه ، فرأى على منكبيه أثرا . فقال : ما هذا الأثر ؟ فقال : كنت عند جاريه لي إذ جاءتني جارية برسالة من عند جارية أُخرى ، فجعلت تسارُّني ، فغارت الَّتي كنت أحدِّثها فعضَّت منكبي ، فما وجدتُ أَلَم عضِّها من لذَّة ما كانت تلك تنفث في أُذُني ، حتَّى بلغت ما ترى ، والوليد يضحك . فلما رجع عمر قيل له : ما الَّذي كنت تُضحك أمير المؤمنين به ؟ فقال : ما زلنا في حديث الزِّنا حتَّى رجعنا " [1] .

أمَّا فيما يتَّصل بالعلاقات الاجتماعيَّة الَّتي تتَّسم بعاديَّتها ، فقد تباينت مدًّا وجزرا ، وضعفا وقوَّة . اعتمادًا على الطَّريقة الَّتي كان ينظر بها المتلقِّي إلى المبدع ، كمُلْهَم يُوحي إليه الشَّياطين الشِّعر [2] ، واعتمادًا – بدرجة أكبر وأكثر موثوقيَّة – على وقع النَّصِّ الإبداعيِّ من نفوس المتلقِّين ، " فإمَّا أن تُبنى علاقات إيجابيَّةٌ بينهما ، تتمثَّل في احترام الفنَّان ، وتقبُّل دوره في المجتمع ، والإقبال على فنِّه وفهمه ، والتَّواصل معَه . أو تكون العلاقة سلبيَّة ، يُغفِل في المجتمع المتلقِّي دور الفنَّان ، أو يعجز عن فهم إبداعه ، أو يصطدم بإبداع من نوع مختلف ، لا يتوافق معَ آراء المتلقِّي وتوقُّعاته " [3] . وتكون العلاقة بهذا المفهوم علاقة تهديد متبادَل ، فالمبدع مهدَّد منَ الجماعة المتلقِّية ، والجماعة المتلقِّية نفسُها مهدَّدة من قِبَل الفرد ؛ الأمر الَّذي يَنتج عنه بالضَّرورة استمرارُ التَّهديد بين الطَّرفين . ويكفي أن نلاحظ – مثلا – " أنَّ شعر ابنِ أبي ربيعةَ في عائشةَ بنتِ طلحةَ لا يُستطاع تعيينه عند الرُّجوع إلى ديوانه ؛ فقد رأينا كيف أُرغم على السُّكوت عنها ، وأنَّه اكتفى بالتَّلميح في أكثر ما أوحت إليه منَ الشِّعر البليغ " [4] . وقد كان ثمَّة موقف واضح من

---

[1] . **الأغاني** ، 1 / 90 ، 91 .

[2] . يُنظَر : مارجليوث ، **أصول الشِّعر العربي** ، 54 .

[3] . حسن ، مُحمَّد ناجح ، **الإبداعُ والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي** ، 213 .

[4] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 115 .

شعر عمر ، فلا يجوز أن يزعم أحد أنَّ مجتمع مكَّة كان ابن عتيق كلَّه ، ولا غيره ممن راقهم شعر عمر ، فقد رفض كثيرون مذهبه ، رجالا ونساء ، ومنهم ابنه جوان ، الَّذي كره أن يشهده العرجيُّ على حبِّ امرأة في شعره [1] . وهذا هشام بن عروة يحذِّر النَّاس من أن يُرَوُّوا بناتِهم شعرَ عمر ؛ محاذرة أن يتورَّطن في الزِّنا [2] .

وهذا دليل على ما كان لشعر عمرَ من أثر في نفوس النَّاس عامَّة ، والنِّساء خاصَّة . إلا أنَّ ثمَّة مجموعة منَ النِّسوة كن يحرَصن على وَضع هذه العلاقة ضمن إطارها الصَّحيح ، فيتعاملن معَ المبدع من خلال نصَّه فقط ، ولا يسمحن له بالتَّجاوز ولو بالكلام .

ومن هذا – أيضًا – ما يرويه الأصفهانيُّ [3] من أمر المرأة الَّتي قَدِمت مكَّة ، وبينما هي تطوف تقدَّم منها عمر كعادته يكلِّمها ، فأبت عليه ، فطلبها ثانية فزجرته ، ثم سألت أخاها أن يُريَها المناسك في اللَّيلة الأُخرى ، فلمَّا أبصرها عمرُ رِفْقَةَ أخيها ابتعد ، فما كان منها إلا تمثَّلت بقول النَّابغة [4] :

البسيط

تعدو الذِّئابُ على من لا كلاب له وتتَّقي صولةَ المستأسد الحامي

وقد كان يبلغ الأمر أحيانًا بأن ينكر أقرب النَّاس على المبدع ، أدبيًّا واجتماعيا ، نحوًا من مذهبه وشعره . من ذلك ما ذكره الأصفهانيُّ [5] من أنَّ ابن أبي عتيق قد أنكر على عمرَ تغزُّله في زينب بنت موسى الجُمحيَّة ، ابنة عمِّه . إلا أنَّ عمرَ لا يستجيب لهذا الإنكار ويتابع قائلا [6] :

الخفيف

لا تَلُمني عتيقُ حسبي الَّذي بي إنَّ يا عتيق ما قد كفاني
لا تَلُمني وأنت زيَّنتها لي أنت مثل الشَّيطان للإنسانِ

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 77 .
[2] . يُنظَر : **نفسُه** ، 1 / 84 .
[3] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 87 – 88 .
[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 1 / 87 – 88 . ولم أعثر على البيت في ديوان النَّابغة .
[5] . **الأغاني** ، 1 / 81 .
[6] . الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 81 . ويُنظَر : **الدِّيوان** ، 398 .

إنَّ بـي داخـلا مـنَ الحُـبِّ قـد أبلـى م عظـــامي مكنونـــه وبرانـــي
لــو بعينيــك يــا عتيــق نظرْنــا ليلـــة السَّــفح قـــرَّتِ العينـــان
إذ بــدا الكشــحُ والوشــاح والِّــردفُ م وفصـــلٌ فيـــه مـــنَ المرجـــان
قــد قلــى قلبــي النِّســاءَ ســواها غيــرَ مــا قلــتُ مازحًــا بلســاني

بيد أنَّ الأمر لم يكن على هذه الشَّاكلة – دائما – بين المبدع الأمويِّ والمتلقِّي ؛ إذ لم تكنِ العلاقة بينهما على هذا القدر منَ التَّوجُّس ؛ ذلك أنَّ الأمر كان يتوقَّف في هذا – أكثر ما يتوقَّف – على وحدة الشُّعور بين المبدع والمتلقِّي ، بوصفهم أبناء مجتمع واحد ، ويصدرون عن ظروف مشتركة ، تشكِّل وعيَهما . هذا فضلا عنِ التَّشابه في التَّكوين النَّفسيِّ بينهما ، الَّذي قد يكون شرطًا في عمليَّة الفهم . بالإضافة إلى كون العلاقة بين المتلقِّي والمبدع متغيِّرة ، يصعب أن تظلَّ على وجهة واحدة ، وهذا يرتبط بدرجة التَّصدُّع الَّتي من المنتظر أن يحدثها العمل الأدبي ، وبردِّ فعل المتلقِّي ، وردِّ الفعل الآخر ، الَّذي يصدر عن المبدع ، وما يمكن أن ينتج عنه من تعميق الصِّدع أو محاولة تجسيره . وهكذا تستمرُّ محاولة المبدع الوصولَ إلى معادلة تَصالُح معَ المتلقِّي من خلال العمل الإبداعي [1] ، بصرف النَّظر عن العلاقة الاجتماعيَّة كمظهر بارز . فالمبدع في حالة احتياج للمتلقِّي ، وهو لا يهدف إلى إخضاعه من خلال عمله الأدبي ، بقدر ما يهدف إلى الوصول معَه إلى تسوية من نوع ما .

وقد كان بعض الَّذين يُفترض بهم أن يكونوا على علاقة محكومة بالتَّهديد معَ المبدع ، يحاولون أن يتفهَّموا الأمر ، وأخبار تعاطف أبي ليلى معَ المجنون كثيرة [2] ، " وحتَّى بعضُ الأزواج كانوا يقدِّرون هذه العاطفة ، فجميل يذكر في نهاية القصَّة الَّتي افترس فيها الأسد المعشوقة ثمَّ انتحر العاشق ، أنَّ الزَّوج تأسَّف وحزن حزنًا شديدا ؛ لأنَّه لم يجمع بينهما في حياتهما " [3] . وهذا موقف إنسانيٌّ واقعيٌّ جدا ، ولعلَّ أن يكون في هذا دليلٌ آخر على واقعيَّة هذا النَّحو منَ القَصص ، أو على الأقل ، رغبة في أن يكون هذا القَصص على هذا الوجه ، فعندما يصبح القصُّ ظاهرة عامَّة في المجتمع ، " فإنَّ القصَّ – عندئذٍ – يعني أَسْلَبة العلاقاتِ الاجتماعيَّة المتداخلةَ بين

---

[1] . يُنظَر : حسن ، محمَّد ناجح ، **الإبداع والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي** ، 190 .
[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 2 / 26 .
[3] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العشَّاق النَّثريَّة** ، 5 .

الأفراد ، وذلك من خلال الاستخدام الرَّمزيِّ للأشياء والأفعال ، أي من خلال إجراءات اقتصاديَّة فنِّيَّة محدَّدة ، تتيح للفرد أن يستوعب في ذاكرته وفي شعوره الباطنيِّ إدراكًا مُبهما – ولكنَّه فعَّال – للظَّواهر الفنِّيَّة ، وغير المرئيَّة ، الَّتي تُعدُّ القوى الكامنة المحرِّكةَ للحياة " [1] . وبهذا يكون القصُّ إعادة إنتاج لشكل العلاقة بين المبدع والمتلقِّي ، كما هو الحال في القصَّة المذكورة .

بيد أنَّ هذا لم يكن مستمرًّا في القصص كلِّها ، فقد كانت تسوء العلاقة جدًّا في بعض الأحيان ، إلى درجة أن يقول المبدع أشياء لم تحصل واقعا ، من باب النِّكاية . ومن هذا ما قاله المجنون بعد أن بلغه أن زوج ليلى يسبُّه [2] :

الطَّويل

فإن كان فيكم بعل ليلى فإنَّني   وذي العرش قد قبَّلت فاها ثمانيا

وأشهد عند الله أنِّي رأيتها   وعشرين أصبعا منها من ورائيا

أليس من البلوى الَّتي لا شوى لها   أن زوِّجت كلبًا وما بدت ليا

فقد بلغت العلاقة بين المتلقِّي والمبدع من خلال هذا النَّص نقطة منَ التَّوتُّر ، دفعت المبدع إلى تغيير معايير العمل الأدبي ، فقد كان منَ الطَّبيعيِّ أن يصدر هذا الشعر عن شاعر محقِّق عابث ، أمَّا أن يصدر عن المجنون فلا ، وبعيدًا عن مقولات الانتحال ، نجد أنَّه من الطَّبعيِّ جدا في حالات معيَّنة ، أن يحدث خروج معيَّن عن الخطِّ العامِّ الَّذي ينتهجه إنسان ما ؛ نتيجة تراكم الضُّغوط النَّفسيَّة مثلا ، كما هي الحال معَ المجنون ، فقد تحدث اللَّذة – الَّتي قد تعني الغضب أيضًا – بُعدًا معرفيًّا بالاتجاهين ، بين المتلقِّي والمبدع .

وعلى أيِّ حال ، فهذا دليل آخرُ على أهميَّة دور المتلقِّي في توجيه العمل الأدبي ، بصرف النَّظر عن طبيعة العلاقة الَّتي قد تكون من القوَّة بمكان ، بحيثُ يرتبط المبدع معَ المتلقِّي بما هو أكثر عمقًا من العلاقة الاجتماعيَّة العاديَّة ، كما هي الحال معَ عمرَ بنِ أبي ربيعةَ وابنِ أبي عتيق ، فقد امتلأت كتب الأدب القديمةُ بأخبارٍ تجمعُهُما معا ، بحيثُ إنَّها قد تصلح لأن تكون

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصِّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 112 .

[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 2 / 68 ، 69 . والبيت الثَّاني من ديوان سُحَيم . يُنظَر : **الدِّيوان** ، 21 . ولم أعثر على البيت الثَّالث في ديوان المجنون .

موضوعًا يستقلُّ بالدَّرس . بلغ بعضها أن وصل فيه إعجاب ابن أبي عتيق بشعر عمرَ حدًّا لم يعد يرى في الحياة ما يسرُّه إن هي غيَّبت عنه عمر ، فيما ذكره الأصفهاني من خبرهما وقد أنشد عمرُ ابنَ أبي عتيق (لم ترَ العين للثُّريا مثيلا) [1] ، وما كان من أمر معاتبة الحارث بن خالد ابن أبي عتيق – بعد ما كان من أمرهما – على ولعه بشعر عمر [2] .

ثمَّ إنَّ هناك محدِّدًا آخرَ يميِّز شكل هذه العلاقة ، فإنَّ ثمَّة فرقًا بين المتلقِّي العامِّ والمتلقِّي الخاص . فالمتلقِّي الخاصِّ يفرض شروطه على المبدع ، أمَّا المتلقِّي العامُّ فلا . فالمبدع وإن يكون محكومًا بنوع منَ العلاقة معَ المتلقِّي الخاص ، تجعل منه " صانعًا كغيره منَ الصُّنَّاع ، يحسب ألف حساب لكل جزء فيما يصنع " [3] ، فإنَّ العلاقة تكون أكثر مرونة بما لا يقاس ، عندما يتعلَّق الأمر بالمتلقِّي العام ، إذ لا تربطه به علاقة سُلْطويَّة أو نفعيَّة ؛ فتخفُّ بهذا حدَّة الجانب القاسي الَّذي يتعلَّق بمراعاة أحوال المتلقِّين منَ النَّوع الأول ، الَّذي لا يبدو حاضرًا بقوَّة ، في هذا اللَّون الإبداعي ، لما يمتاز به منَ الذَّاتيَّة . من ذلك ما يرويه الأصفهانيُّ من سؤال عبد الملك عزَّة عن كُثيِّر وسبب إعجابها به . يقول الأصفهاني : " دخلت عزَّة على عبد الملك بن مروانَ وقد عجُزت ، فقال له أنت عزَّة كُثيِّر ! فقالت : أنَّا عزَّة بنت حُمَيل . قال أنت الَّتي يقول فيك كُثَيِّر :

الطَّويل

لعَـــزَّة نـــارٌ مـــا تبـــوخ كأنَّهـــا إذا مــا رمقناهــا مــن البعـد كوكـبُ

فما الَّذي أعجبه منك ؟ قالت : كلا يا أمير المؤمنين ! فواللَّه لقد كنت في عهده أحسن من النَّار في اللَّيلة القرَّة . وفي حديث محمَّد بن صالح الأسلمي ، قالت : فلت له : أعجبه منِّي ما أعجب المسلمين منك حين صيَّروك خليفة . وقد كانت له سنٌّ سوداء يخفيها ، فضحك حتَّى بانت " [4] .

وبعد ؛ وبالرَّغم منَ اختلاف المُحدِّدات الَّتي تؤطِّرُ شكل العلاقة بين المتلقِّي والمبدع ، إلا أنَّ ثمَّة وظيفة أخلاقيَّةً تنتظم هذه المُحدِّداتِ جميعا ، وتسهم في التَّكوين الشِّعري ، ذلك أنَّه " وبهذا

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 228 .

[2] . يُنظَر : **نفسُه** ، 1 / 229 .

[3] . بكَّار ، يوسُف ، **بناء القصيدة في النَّقد العربيِّ القديم** ، 239 .

[4] . **الأغاني** ، 9 / 21 .

الفهم الرَّحب للمهمَّة الأخلاقيَّة ، لا يصبح الشَّاعر في حاجة إلى الكذب والمغالطة ، بل يصبح في حاجة إلى أن يكشف للمتلقِّي ، من خلال أداة نوعيَّة ، عن تردِّي وضعه الإنسانيِّ ، وعن ضرورة تجاوز هذا الوضع " [1] ، ذلك " أنَّ الشِّعر يعمِّق وعي المتلقِّي بالعالم الَّذي يعيش فيه ، ويبدَهُهُ بتخلُّف مستويات من هذا العالم ، على نحو يغذِّي الرَّغبة في التَّغيير والتَّجاوُز " [2] ؛ فتكتسب العلاقة بذلك بُعدًا تحريضيًّا وثوريًّا .

ومهما يكن من شيء ؛ فقد تفاوتت العلاقة بين المبدع والمتلقِّي من وجهتها الاجتماعيَّة لينًا وشدَّة ، قوَّة وضعفا ، عمقًا وسطحيَّة . وقد كانتِ المرأة – بشكل عام – والمحبوبةُ – على الخصوص – من أهمَّ المكوِّنات الاجتماعيَّة الَّتي ارتبطت بالمتلقِّي بعلاقة اجتماعيَّة ؛ إذ إنَّه لمَّا كانتِ المرأة هي الدَّافع والمحور الأساسيَّ بوصفها موضوعًا لهذا القصص ؛ فقدِ امتازتِ العلاقة بينها وبين الشَّاعر بالكثافة والعمق ، بخلاف العلاقات الأُخرى – ما خلا ما يختصُّ بالنُّقاد – الَّتي تبدو أقلَّ عمقا ، لصدورها عن موقف اجتماعيٍّ محكوم – في حالات كثيرة – بتقاليدَ من الصَّعب زعزعتُها ، ولا يد للمتلقِّي فيها ، فضلا عن مقدرته على تغييرها . من ذلك ما يرويه الأصفانيُّ من خبر مواعدة بثينة جميلا ، يقول [3] : " حدَّثني بهلول بن سليمانَ عن مشيخة من عذرةَ وبِلي : أنَّ رهط بثينةَ نذروا دم جميل ، وسمعوا أنَّه أمسى بوادي القرى ، وهو يريد طريق مكَّة ، فخرج منهم ركبان فتقدَّموا فوجدوه على مضيق منَ الطَّريق بسند الوادي ، فأخذوا جانبي القرى يأخذه السَّيل ، وهو جهد ما تخرج منه الرَّاحلة ، فعرفوا أنَّه جميل وصاحباه ؛ فحرسوا بثينة ومنعوها من الوفاء بوعده ، فلمَّا أسفر الصُّبح انصرف كئيبًا سيئ الظَّن بها ، ورجع إلى أهله ، فجعل نساء الحيِّ يقرِّعنه بذلك ، ويقلن له : إنَّما حصلت منها على الباطل والكذب والغدر ، وغيرُها أولى بوصلك منها ، كما أنَّ غيرَك يحظى بها . فقال في ذلك [4] :

الكامل

أبثـــينُ إنَّـــك قـــد ملكـــت فأســـجحي وخـــذي بحظِّـــك مـــن كـــريم واصـــلِ

---

[1] . عُصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر** ، 287 .

[2] . عُصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر** ، 287 .

[3] . **الأغاني** ، 8 / 72 ، 73 .

[4] . يُنظَر : **الدِّيوان** ، 107 .

فأجبتُهـا فـي القـول بعـد تسـتُّرٍ   حُبِّـي بثينـةَ عـن وصـالك شـاغلي
فلـرُبَّ عارضـة علينـا وصـلَها   بالجِـدِّ تخلطـه بقـول الهـازلِ
لـو كـان فـي صـدري كقـدر قُلامـة   فضـلا وصـلتُك أو أتتـك رسـائلي " [1]

والمرأة المحبوبة في علاقتها معَ الشَّاعر على ضربين : ففريق ارتبطت أسماؤهنَّ بشاعر واحد ، قصر شعره كلَّه – أو أكثرَه – في امرأة دون غيرها ، وأولئك هم العذريُّون . وقد بلغتِ العلاقة منَ القوَّة أن كان منَ العشَّاق من يعتقد أنَّ ثمَّة رابطًا يربط بينهم ، كالَّذي يكون بين الزَّوجين ، فكان إذا غضب من معشوقته ردَّ عليها هذا الرَّابط ، كما يطلِّقُ الرَّجل زوجه [2] . وفريق آخرُ من النِّسوة لم يُعرَفن بشاعر واحد ، ولا بحبٍّ متَّصل ، وأولئك صويحبات عمرَ والعرجيِّ ومن شاكلهما منَ المحقِّقين . فأمَّا الفريق الأوَّل ، فقدِ اتَّسمت العلاقة بينهنَّ وعُشَّاقهنَّ بالنَّمطيَّة ، ولم تتعدَّ ما يكون بين العشَّاق من وصل وصدٍّ ولوم ، وما إلى ذلك ممَّا يكون بين المتحابِّين . وبالجملة ، فإنَّ ما وصل إلينا منَ القَصص – كما هو في قصَّة جميل وبثينة أعلاه – يصوِّر علاقة هؤلاء المحبوبات معَ الشُّعراء ، على نحو – وإن يكن نمطيًّا – إلا أنَّه مقنع كذلك . وهي – أي هذه القَصص – تؤكِّد طُهر العلاقة ونقاءَها ، والتزامَ المعشوقة بتقاليد المجتمع ، ورعايتها لحرمة زوجها الَّذي ارتضاه أهلها لها بدلا من عاشقها ، فلا تسرف في الحديث عن مشاعرها تجاه هذا العاشق ، ولا تكاد تشير إلى هذه العاطفة إلا لِماما ، أو أن يُنعى إليها هذا العاشق – ويكون في العادة ابن عمٍّ لها – فتستأذن زوجها في أن تبكيَه [3] .

وهذا الموقفَ يتلاءم معَ عادة العرب في جعل المرأة مطلوبة لا طالبة ، إذِ " العادة عند العرب أنَّ الشَّاعر هو المتغزِّل المتماوت ، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطَّالبة ، والرَّاغبة المخاطِبة " [4] . ولعلَّه – إلى ذلك – يفسِّر الحضور الصَّامت للمرأة في هذا القَصص ؛ مما يجعل منه علامة على واقعيته . معَ ملاحظة أنَّ بعض الشُّعراء كعمرَ كانوا يحاولون أن يخرجوا بالمرأة

---

[1] . الأصفهاني ، **الأغاني** ، 8 / 72 ، 73 .
[2] . يُنظَر : إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العشَّاق النَّثريَّة في العصر الأُموي** ، 5 ، 6 .
[3] . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصّ في التُّراث العربيّ القديم** ، 279 .
[4] . ابن رشيق ، **العمدة** ، 2 / 124 .

عن هذا الصَّمت ، وأن يقلبوا شكل العلاقة التَّقليديَّة بين الرَّجل والمرأة ، في كونه طالبًا ، وكونها مطلوبة ، ومن ذلك قول عمر [1] :

الكامل

قالَـــتْ لِتِرْبَيْهـــا : بِعَمْرِكُمـــا	**هَــلْ تَطْمَعَــانِ بِــأَنْ نَــرَى عُمَــرا**
إنِّـــي كَـــأَنَّ الـــنَّفْسَ مُوجِسَـــةٌ	**وَلِـــذاكَ أَطْمَـــعُ أَنَّـــهُ حَضَـــرا**
فَأَجابَتاهـــا فـــي مُهَازَلَـــةٍ	**وَأَســـرَّتا مِـــنْ قَوْلِهـــا سَـــخَرا :**
إنَّـــا لَعَمْـــرُكِ مـــا نَخَـــافُ وَمَـــا	**نَرْجـــو زِيـــارَةَ زائِـــرٍ ظُهُـــرا**
قالَـتْ لَهَـا الصُّـغْرَى وَقَـدْ حَلَفَـتْ	**بِاللَّـــهِ لا يَأْتِيكُمـــا شَـــهْرا**
فَتَنَفَّسَـــت صُـــعُدًا لِحِلْفَتِهـــا	**وَهَـــوَتْ فَشَـــقَّتْ جَيْبَهـــا فَطْـــرا [2]**
وَجَـــرَتْ مَآقِيهـــا بِأَدْمُعِهـــا	**جَزَعًـا وَقَالَـتْ : حُـبَّ مَـنْ ذُكِـرا**
يـــا رَبِّ إنِّـــي قَـــد شُـــغِفْتُ بِـــهِ	**أَعْقِـــبْ فُـــؤادي مِـــنْهُمُ صَـــبْرا**

وأمَّا الطَّائفة الثَّانيةُ من هؤلاء النِّسوة ، فقد تمثَّلت صلاتُهنَّ معَ أولئك الشُّعراء بما كان يحدث أيَّام الموسم والطَّواف على وجه الخصوص . فقد كان عمر بنُ أبي ربيعةَ " يتغزَّل بالقرشيَّات جميعا ، كما كان يتغزَّل بغير القرشيَّات ، لا تعنيه صِلاتُهنَّ الحزبيَّة ، بل لا يعنيه منهنَّ إلا شيءٌ واحد ، هو الجمال " [3] . وقد كان – في هذا – لا يصف هؤلاء النِّسوةَ " إلا بما يزيدهنَّ غرورًا بشبابهن ، وفتونًا بجمالهن ، وما يشتهين أن يُعرفن به " [4] . وقد طالما " تسابق النِّساء إليه ، وتباغضن في جرَّائه . لكم كان يحسد المرأةَ جارتُها ، ويغبطنها أترابها ، إذا نوَّه بها ابن أبي ربيعةَ في شعره ، أو خصَّها بالنَّسيب " [5] . دون أن تحاول أي منهنَّ – محاولة جادَّة – في أن تستأثر به دون غيرها ، ولعل هذا أن يكون دليلا واضحا ، على أنَّ هذه العلاقة قدِ انحصرت في بُعدها الجمالي ، فكما كان عمر موكلا بالجمال يتتبَّعه ، فقد كان أولئك النِّسوة مولعاتٍ بشعر عمرَ لا بعمرَ نفسه ، لا أكثر . على خلاف ما ذهب إليه زكي مبارك ، من أنَّ النِّساء أخذن يتراجعن عن

---

[1] . **الدِّيوان** ، 173 ، 174 .

[2] . الفَطْر : الشَّق . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (فَطَرَ) .

[3] . حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 298 .

[4] . مبارك ، زكي ، **حبُّ عمرَ بنِ أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 61 .

[5] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعة وشعرُه** ، 60 .

عمرَ بعد أن خانه الأمل ، وخلَّاه الشَّيب [1] ؛ إذ إنَّ رأيًا كهذا يفترض أن تكون هؤلاء النِّسوةُ قد أحببن عمرَ لذاته ، وليس هذا منَ الحقيقة في شيء . " وكثيرة هي الحكايات الَّتي تُروى عن سيِّدات من عائلات رفيعة المقام ، سمحن لأنفسهنَّ أن يُفتنَّ جنسيّا ، أو يكدن ، لا بالشَّاعر بل بشعره " [2] ، في علاقة حلَّت فيها الكلمة محلَّ صاحبها [3] .

وقد تباينت هذه العلاقة وفق مكانة المرأة في المجتمع ، ذلك أنَّ عمرَ – وغيره – منَ الشُّعراء ، وإن كانوا يرعَون حقَّ هذه المكانة ، إذا تعلَّق الأمر بالشَّريفات منَ المكِّيَّات وغير المكِّيَّات ، إلا أنَّهم لم يكونوا كذلك معَ سواهن ، فلم تكن سيرتهم معَ النِّساء واحدة ، فقد لام ابن أبي عتيق عمرَ على تشبيبه بزينبَ بنتِ موسى [4] ، فلم يكن الأمر متروكًا لعمرَ على هواه . ثمَّ إنَّه لا يجوز الاستدلال بشعر عمرَ على علاقته بالمرأة الأمويَّة بالإطلاق ، ولا أن نتركها بالإطلاق . وأكبر الظنِّ أنَّه كان يقتصد معَ نساء ، ويسرف معَ نساء . يقول طه حسين : " أنستطيع أن نقول : إنَّ هذا الرَّجل الَّذي لم يعرفِ الأدب العربيُّ الإسلاميُّ – إلى عصره – شاعرًا وصف اللَّهو بالنِّساء كما وصفه ، وقد أنفق حياته – كما قال بعض الرُّواة – يصف ولا يقصف ، ويحوم ولا يرد ؟ كلا ! كان عمر بنُ أبي ربيعةَ مسرفًا في وصف اللَّهو ، مقتصدًا في اللَّهو نفسه . ومن زعم أنَّه صادق حين يقسم ما أقدم على حرام فهو مخدوع ، ومن زعم أنَّه صادق حقًّا في أنَّه فعل كلَّ ما فعل ، فهو مخدوع أيضا " [5] . لكنَّ الشيءَ المُحقَّق أنَّ ثمَّة علاقاتٍ مميَّزةً ربطت هذا الشَّاعر بالمرأة الأُمويَّة ؛ فقد استطاع أن يعبِّر عن أهوائها ، وأن يقول على لسانها ما لا يمكن أن تقوله هي ، فقد كان عارفًا بطبائع النِّساء أكثر من غيره منَ الشُّعراء بحكم تنشئته ، فلو " أنَّ امرأة أرادت

---

[1] . يُنظَر ، **نفسُه** ، 74 . وفي هذا قوله :

الطَّويل

رأيـن الغـواني الشَّـيب لاح بعارضـي	**فأعرضـن عنِّـي بالخـدود النَّواضـرِ**
وكُــنَّ إذا أبصــرنني أو ســمعنَني	**ســعينَ فــرقَّعن الكُــوى بالمحــاجر**

الدِّيوان ، 201 .

[2] . لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 12 .

[3] . يُنظَر : **نفسُه** ، 12 .

[4] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 104 – 107 .

[5] . **حديث الأربعاء** ، 1 / 301 .

أن تقلِّد حديث غيرها منَ النِّساء لكان عمرُ بن أبي ربيعةَ أكثر منها إصابة وتوفيقًا " [1] . فقد كان عمر صديقًا للمرأة الأمويَّة بالمفهوم الحرفيِّ للكلمة ، يريد لها منَ الحريَّة ما يريده للرَّجل ، ويريد – كذلك – أن تكون صلة الغزل بين الرَّجل والمرأة لا حرج فيها ولا جُناح ، وكان يريدها – إلى ذلك كلِّه – أن تُظهِرَ فخرها بجمالها كما يعلن الرَّجل فخره بشجاعته . كان يريد أن تزول الفروق بين الجنسين ، بصرف النَّظر إذا ما كان قد كوَّن في ذلك رأيًا صريحًا أم لا ، إلا أنَّه كان يقول بوحي من هذه القناعات جميعا [2] .

وبهذا يمكن فهمُ العلاقة بين عمرَ وكثير منَ النِّسوة على أنَّها علاقة نفعيَّة بطريقة ما ، ومن بعض وجوهها على أقل تقدير ؛ فقد كان عمرَ يتخَّذ من أولئك النِّسوةِ نماذِجَ يُعمِّق بهنَّ تَجْرِبته الأدبيَّة ، وكن هؤلاء النِّسوة يعرفن منه ذلك ، ويحرِّضنه عليه ؛ مقابل ما كان يمنحهُنَّ شعرُه من مكانة اجتماعيَّة جديدة . وهذا بخلاف ما ذهب إليه علي البطل ، من أنَّ المرأة الأُمويَّة كانت – فيما يصوِّره الشِّعر وتنقله الرِّوايات – مطلبًا سهل المنال ، وأنَّ الظُّروف الاجتماعيَّة المتطوِّرة سهَّلتِ اتِّصالها بالرَّجل ، وأنَّ اتِّصالها بالرَّجل كان مظهرًا من مظاهر حياتها المتحضِّرة الجديدة [3] . فلا يمكن أن يُستَدَلَّ بشعر عمرَ – مثلا – على ما كانت عليه المرأة الأُمويَّة ، وإنَّما يُستدل به على ما أرادت ، وأراد لها أن تكون .

وفريق ثالث هنَّ الإماء ، والمغنِّيات منهنَّ على وجه الخصوص . فقد " مثَّلت بعض المغنِّيات طرفًا ثالثًا في حكايات غراميَّة ، حدثت في العصر الأُموي ، فقصَّة عشق عبد الرَّحمن ابن عمَّار القَسِّ لسلَّامة قصَّة مشهورة [4] . وخبر غرام الوليد بجاريتيه : حبَّابةَ وسلَّامة ، والتَّنافسُ بينهما على كسب قلب الوليد ، خبر معروف [5] . بيد أنَّ هذه العلاقةَ كانت محكومة بالتَّمايُز الطَّبقيِّ بين هؤلاء الشُّعراء ، وأولاء الإماء . فقد كان العرب " ينظرون إليهنَّ نظرة طمع ، فهنَّ

---

[1] . الدَّغلي ، مُحمَّد سعيد ، **أحاديث غزلة** ، 179 .
[2] . يُنظَر : حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 308 ، 309 .
[3] . يُنظَر : البطل ، علي ، **الصُّورة في الشِّعر العربي** ، 112 .
[4] . يُنظَر : الأغاني ، **الأصفهاني** ، 8 / 347 – 350 .
[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 8 / 362 .

جميلات طيِّعات ذليلات ، يتمتَّع بهنَّ العربي ، ويجرِّب معَهنَّ أفانين اللَّذة . وكن هُنَّ ينظرن إلى العربيِّ نظرة حقد " [1] ، قد يخفِّف من قساوتها ، أن يكون ذلك العربيُّ شاعرا .

ثانيًا . العلاقة الأدبيَّة

تُعدُّ العلاقة الأدبيَّة بين المبدعِ والمتلقِّي الجانب الأكثر أهميَّة في تحديد شكل العلاقة العامَّة بينهما ؛ لأنَّها ترتبط بالفعل الأدبي لا الفعلِ الحياتي ، الَّذي يبدو أثرُه أقلَّ مباشرة في تشكيل النَّص ، الَّذي لا يمكن استبعاده بالكليَّة عن جوهر هذه العلاقة ؛ لأنَّه يشكِّل همزة الوصل بين المبدع والمتلقِّي ، والصِّلةَ الأكثر نضوجًا ، بحكم أدبيَّتها .

ويمكن تلمُّسُ هذه العلاقةَ من خلال حقيقة بسيطة ، تتمثَّل في كون أنَّ المبدع يرمي بالإنشاء الأدبيِّ إلى ربط الصِّلة بالقارئ ، وآية ذلك أنَّه – أي المبدع – يقوم بنشر أعماله إنْ مكتوبة أو مسموعة ، فهو لا يحتفظ بها لذاته ، والنَّشر بحدِّ ذاته خروج بالعمل الأدبيِّ من ذاتيَّة المبدع إلى مجال ذائقة المتلقِّي [2] . " ومن هنا رأى إسكاربيت أنَّ حياة الأعمال الأدبيَّة تبدأُ منذ اللَّحظة الَّتي تُنشَر فيها ؛ إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتَها بكاتبها لتبدأ رحلتها معَ القُرَّاء . وإنَّ ما ذهب إليه إسكاربيت لَيَتَّفقُ اتِّفاقًا ظاهرًا معَ ما كان قد ذهب إليه سارتر من قبل ، حين أكَّد أنَّ الجمهور يمثِّل حالة انتظار للأثر الأدبي . وهو يعني بذلك أنَّ الأثرَ الأدبيَّ يحيا ، قبل اتِّصاله بالجمهور ، حياة تقديريَّة ؛ فهو قبل النَّشر موجود بالقوَّة ، وهو – بعد النَّشر – موجودٌ بالفعل " [3] . بحكم اللَّذة الفنِّيَّة الَّتي يحدثها في المتلقِّي ، الَّتي قد تعني الغضب كذلك ، إذا وجد المتلقِّي في النَّصِّ ما لا يحب ، ولذلك نرى أنَّ المبدع " يصنع القصيدة ، ثمَّ يكرِّر نظره فيها خوفًا من التَّعقُّب [4] ، وهذا – بداهة – لا يعني أن المبدع كان يرضخ للمتلقِّي ، وإنَّما يعني أنَّه كان يقدِّر دوره في عمليه الإنتاج الأدبي ، ويحرَص على هذا الدَّور أيَّما حرص .

---

[1] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العشَّاق النَّثريَّة** ، 149 .

[2] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 115 .

[3] . **نفسُه** ، 115 .

[4] . ابن رشيق ، **العمدة** ، 1 / 129 .

لقد كان الشَّاعر الأُمويُّ بوصفه ناقلا لتجاربه وتجارب الجماعة ، يدركُ – وهو يفعل ذلك – وجود مستمع يشاركه في عمليَّة الخلق الفنِّي ، ويتقاسمه معه . وعندما يكون الأمر على هذا الوجه ، يعرف المبدِّع أوِ القاصُّ أنَّ ما يحكيه يتعدَّى كونه شيئًا للتَّسليَّة ، إلى كونه عاملا محرِّكًا لمكنونات المتلقِّي ، وعالمه الدَّاخلي ، ومعارفه [1] . " بحيثُ يمزج المُستمِع ما يسمعُه برصيده منَ المعرفة من ناحية ، ويكون قادرًا على الرَّبط واستدعاء الدِّلالات وترجمة الإشارات اللُّغوية من خلال تنشيط حسِّه الإبداعيِّ من ناحية أُخرى " [2] . ولأنَّه لا توجد نظريَّة لبِنية النُّصوص ؛ بسبب من عدم وجود شكل شامل للمقدرة الَّتي تنتج هذه النُّصوص ، فمعنى ذلك أنَّه لا يمكن الحديثُ إلا عن مقدرة القرَّاء في تعقُّل ما يقرؤون ، وعن مبدعين ينظمون على أساسٍ من هذه القدرة ، ما داموا ينظمون ما يمكن فهمه [3] .

ولمَّا كان النَّصُّ يهدف إلى تنشئة علاقة بين الشَّاعر بوصفه ذاتًا متعاليَّة ، وبين المتلقِّي بوصفه ذاتًا مشابهة يمكن أن يرتكز عليها المعنى ، فإنَّه " ولكي يتمَّ الاتِّصالُ بين المبدع والمتلقِّي ، ولكي يتمَّ توصيل القيم الَّتي تنضوي عليها القصيدة ، ينبغي أن يُسلِّم كلا الطَّرفين بأهميَّة الفعل الَّذي يجمعهما ، الَّذي دفع الشَّاعر إلى الإبداع ، وفرض على المتلقِّي الاستجابة " [4] .

وتعتمد العلاقة بين المبدع والمتلقِّي من حيث القوَّة والضَّعفُ على مقدرة الأوَّل في تحقيق الهزَّة العاطفيَّة والوجدانيَّة عند المتلقِّي ، ممَّا يرسِّخُ الفكرة ويثبِّتها في ذهن الأخير [5] ، من خلال النَّصِّ الَّذي يؤدِّي وظيفة جماليَّة ومعرفيَّة ، ويتيحُ " للقارئ الدُّخولَ إلى وعي المؤلِّف ، هذا الوعي الَّذي وصفه بوليه بقوله : إنَّه مفتوح لي ، يرحِّب بي ، يتركني أنظر عميقًا داخله ، يسمح لي أن أفكِّر فيما يفكِّر ، وأن أشعر فيما يشعر " [6] . بيد أنَّه – ولأجل ذلك – فإنَّ من واجب المبدع أن يراعيَ الإحساس اللُّغويَّ عند المتلقِّين ، والمستوياتِ الاجتماعيَّةَ والنَّفسيَّة [7] . وعليه كذلك ، أن

---

[1] . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصِّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 14 ، 15 .
[2] . **نفسُه** ، 14 ، 15 .
[3] . يُنظَر : سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 202 .
[4] . عُصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر** ، 291 .
[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 302 .
[6] . سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 187 .
[7] . يُنظَر : درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 11 ، 12 .

يعمِّق الثِّقة بينه وبين المتلقِّي ، من خلال مقدرته الأدبيَّة ، فكلَّما زادت مقدرة الشَّاعر الأدبيَّة ، زادت ثقة المبدع به ، وتعمَّقت العلاقة بينهما أكثر ، من خلال اللَّذة الفنِّيَّة الَّتي تقوِّي الصَّلة بين المبدع والمتلقِّي [1] ، والمتحقَّقة – بطبيعة الحال – في العمل الأدبي ذاته .

ولكي يستطيع المبدع أن يوقع النَّص موقعَه المؤمَّل من نفس متلقِّيه ، وأن يوقظ في نفسه استجاباتٍ معيَّنةً من خلال النَّص ، فإنَّه يتوسَّل إلى ذلك من طريق إيقاع الحيل في نفس المتلقِّي ، ويتمُّ ذلك باستخدام مجموعة منَ الوسائل الأُسلوبيَّة الَّتي تعتمد على الغموض [2] ، والإنشاء ، وصيغ الأمر ، والانتقال في الكلام من جهة إلى أُخرى ؛ ممَّا يجعل من ذلك ضرورة لتحقُّقِ اللَّذة الفنِّيَّة ، الَّتي تشدُّ المتلقِّي إلى النَّص [3] . " إذا إنَّ العمل الأدبيَّ الجيِّد ، هو الَّذي لا يعطي نفسه لمتلقِّيه إلا بعد طول مماطلة " [4] .

بيد أنَّ هذا كلَّه ، يجب أن يكون ضمن إطار انتفاء وصاية المبدع على المتلقِّي ، وانتفاء أسطورة المعنى المطلق كذلك ، الَّذي يضعه المبدع في أثره ، ويقصد إليه ، وينصت المتلقِّي إلى هذا الأثر ، ويحسن الإنصات ، ويقاد ثُمَّ شيئا فشيئًا ، فيظفر بهذا المعنى الَّذي قصد إليه المبدع [5] . فالأدب الحقيقي ، هو الَّذي يشكِّل تمازجًا بين المبدع والمتلقِّي ، ويقوم على علاقة تبادليَّة من الفهم والإفهام ، وتبادل مستويات اللَّذة والمتعة . وهذا ما عبَّر عنه إيزر " الَّذي رأى أنَّ العلاقة بين المتلقِّي والنَّصِّ هي علاقة تبادليَّة ، فبقدر ما يقدِّم النَّصُّ الإبداعيُّ للقارئ من حوافزَ فنِّيَّة ، يضفي عندها القارئ والمتلقِّي على النَّصِّ أبعادًا جديدة ، قد لا يكون لها حضورٌ في النَّص أصلا " [6] ، هذا بوصف النَّصِّ انعكاسًا لذات المبدع ، وممثِّلا له في غَيْبته ، وبالتَّالي ، يمكن أن يدخل في نطاق العلاقة بين المبدع والمتلقِّي ، من وجهتها الأدبيَّة طبعا .

---

[1] . يُنظَر ، درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 77 .

[2] . يُنظَر : حلمي ، خليل ، **العربيَّة والغموض** ، 22 .

[3] . يُنظَر : درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 53 .

[4] . يُنظَر : حلمي ، خليل ، **العربيَّة والغموض** ، 22 .

[5] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 116 .

[6] . درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 40 ، 41 .

وكما كانت علاقة المبدع بالمرأة ، هي المثالَ الأكثر عمقًا من بين العلاقات الاجتماعيَّة ، فإنَّ علاقته بالنَّاقد هي المثالُ الأكثر عمقًا – كذلك – فيما يتَّصل بالعلاقة من وجهها الأدبي . " فقد كان النَّقد العربيُّ صورة صادقة للحياة العاطفيَّة والفلسفيَّة ، فيما يخصُّ الغزل العذري " [1] ، وقَصص المحقِّقين كذلك . فعلى الرَّغم من حميميَّة العلاقة بين عمرَ بن أبي ربيعةَ وابن أبي عتيق ، إلا أنَّها لم تمنع الأخير من أن يكون موضوعيًّا في نقده تجاه صديقه . معَ ملاحظة أنَّ " أكثر ما أُثر من آرائه وملاحظاته النَّقديَّة متَّصل بشعر عمر ، لأنَّه – على ما يبدو – كان في نظره الشَّاعر المعبِّر عن روح العصر ، وأهوائه ، واتِّجاهاته " [2] .

إنَّ العمل الأدبي " يظلُّ – دومًا – في جدل مستمرٍّ بين المبدع والمتلقِّي ، فالمبدع صاحب رؤية يشكِّلها من خلال عالم يصوِّره ، والنَّاقد صاحب رأي يوضِّح به معالم الرُّؤية الَّتي صوَّرها عالَم الأديب . وهذا الجدل المفترض بين الأدب والنَّقد ، يطرح بعض التَّساؤلات مؤدَّاها ... متى ينتهي عمل الأديب ، ومتى يبدأ عمل النَّاقد ؟ وكيف يستطيع النَّاقد أن يعيد تشكيل عالم تجرِبة أراده الأديب على نحو ما ؟ ... إنَّ الأديب حين يشرع في تشكل تجرِبة أدبيَّة ، فإنَّه ينطلق من قضيَّة تؤرِّقه في واقعه ، ويظلُّ الأديب مشغولا بقضيَّته إلى أن يشكِّلها في عالم خاصٍّ به ، من هنا لا يصوِّر الأدب الواقع بقدر ما يعكس موازاة رمزيَّة به ، وفي إطار هذا التَّشكيل لعالم جديد ، يطرح الأديب قضيَّته الفكريَّة من خلال عالمه الفنِّي . وحين يتصدَّى النَّاقد للعمل الأدبي ، فإنَّه لا يواجه موقفًا صريحًا ، وإنَّما يلتقي بعالم رمزيٍّ خاص ، يطرح من خلاله الأديبُ موقفَه المتشكِّل ، وأدواتِه المشكِّلة . أي أنَّ النَّاقد يبدأ من حيث انتهى الأديب " [3] . وكذا كان الأمر عند ناقد كابن أبي عتيق مثلا ، معَ مراعاة الفرق بين النُّصوص القديمة والحديثة ، وإدراك النَّاقد لدوره المنوط به في الآداب الحديثة . إلا أنَّ شيئًا من هذا كان يحدث بالفعل ، وإن بطريقة أقلَّ تعقيدًا .

وكما احتَّلتِ المرأة مكانة متميِّزة في العلاقة معَ المبدع من وجهتها الاجتماعيَّة ، فإنَّها كذلك تحتلُّ مكانة مهمَّة في هذه العلاقة من وَجهها الأدبي . " وكان طبيعيًّا أن تشغل المرأة فراغ ذلك المجتمع البدويِّ الَّذي تعوزه كثير منَ المُتَع وألوان الفنون الَّتي تألفها المجتمعات ؛ ولهذا كانت

---

[1] . هلال ، محمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 234 .

[2] . عتيق ، عبد العزيز ، **تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب** ، 121 .

[3] . وادي ، طه ، **دراسات في نقد الرِّواية** ، 133 .

محور حديثهم ومُتَّجه أفكارهم " [1] . فكان الحافز " الَّذي كان يدفع الشُّعراء المحقِّقين إلى الاستمرار في قول الشِّعر هو موضوع الغزل بحدِّ ذاته ، أي الحبُّ بين الرَّجل والمرأة ، وقد جعلوا من هذا الموضوع قضيَّة عامَّة ، التزموا بها وعاشوا لها " [2] . لا فرق في ذلك بين أن تكون المعشوقة حرَّة أو جارية ، فقد لعبتِ القيان منهنَّ – على وجه الخصوص – دورًا مهمًّا في حفز المبدع من الوجهة الأدبيَّة ، فكانت تثير فيه دواعيَ القول إن هو عشقها ، أو أن يكون قد أعجب بصوتها ، أو أن يُفتتن بجسدها [3] . وقدِ انقسم الأثر الَّذي أحدثته القيان في حياة الشُّعراء قسمين اثنين : عامٌّ وخاص . أمَّا الأثر العامُّ فقد تمثَّل في توجيه حياة الشَّاعر في بعض فتراتها وجهة لاهية ، قد تغلو لتصبح داعرة ماجنة . وأمَّا الأثر الخاصُّ فكان في عاطفة الشَّاعر ، حين تصبح القَينة وحيًا للشَّاعر تثير فيه دواعيَ القول [4] .

ومهما يكن من شيء ، فقد شكَّلت المرأة الأُمويَّة – بصرف النَّظر عن مكانتها الاجتماعيَّة – عامل حفز أساسيٍّ ومهم للعمليَّة الإبداعيَّة ، وقد كانت أكثر النِّسوة يقصدن إلى هذا الحفز قصدا ، وإنِ اختلفت أساليبهن في هذا ، تصريحا وتلميحا . لا فرق بين أن تكون الواحدة منهنَّ معشوقة أم لا ، ذاتَ مكانة أم لا ؛ فقد كانتِ السَّيدة سكينة تهوى أن " يُخلَّد حسنُها في قصائد الشُّعراء ؛ فقد قضتِ الطَّبيعة أن تكون المرأة كذلك " [5] . وأكثر من ذلك ، فقد كانت المرأة تسهم في تشكيل العلاقة الأدبيَّة – أحيانًا – بين المبدعين أنفسهم . من ذلك ما يرويه الأصفهانيُّ [6] من أنَّ كُثيِّرًا قد تغزَّل بنساء من قريش ردًّا على عمر . وفيهن يقول [7] :

الخفيف

فســـقى اللهُ منتـــوى أُمِّ عمــــرٍو　　　حيــثُ أمَّــت بهــا صــدورُ الرِّجــالِ

حبَّــذا هــنَّ مــن لبانـــة قلبـــي　　　وجديـــد الشَّـــباب مـــن ســـربالي

---

[1] . هلال ، محمَّد غُنيمي ، **الحياة العاطفيَّة** ، 21 .

[2] . شقير ، وليم نقولا ، **العرجيُّ وشعر الغزل** ، 705 .

[3] . يُنظَر : الأسد ، ناصر الدِّين ، **الغناء والقِيان في العصر الجاهلي** ، 176 .

[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 164 .

[5] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 116 ، 117 .

[6] . يُنظَر : **الأغاني** ، 1 / 151 .

[7] . يُنظر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 152 .

رُبَّ يـــــــوم أتيـــــــتُهنَّ جميعـــــــا عنـــد بيضـــاءَ رخْصـــة مِكســـالِ

وقد كان لابن أبي ربيعةَ دور مهمٌّ ومتقدِّم في فهم ميول المرأة الأمويَّة وأهوائها [1] ، وكان يعرف ما قد يعجبها وما لا يعجبها . " وقد ذهب الشُّعراء مذهب عمرَ بنِ أبي ربيعة ، وتأثَّر النِّساء تأثُّرا شديدًا بهذه الحركة الغزليَّة فأحببنها ، وحرَصن عليها ، واجتهدن في تقويتها وتذكية نارها ، واستبقن إلى إرضاء الشُّعراء وتحريضهم على قول الشِّعر ، وإغرائهم بالغزل فيه " [2] . على ما قد يكون بين أولئك الشُّعراء ، وبين ذوي أولئك النِّسوة منَ الخصومة الاجتماعيَّة أو السِّياسيَّة ، كما هي الحال معَ ابنِ قيس الرُّقيَّات وأُمِّ البنين [3] .

وقد ساهمت أنثويَّة التَّلقِّي في توجيه الإبداع ، وأوجدت له سماتٍ فنِّيَّةً خاصَّة ، فيذهب وليم نقولا شقير إلى " أنَّ صنيع عمرَ والعرجيِّ وغيرِهما منَ الشُّعراء المحقِّقينَ في تطوير الغزل ، لم يكن مجرَّد عمل فنِّيٍّ استلهموه من عالم الخيال ، بل كان له جذور عميقةٌ تربطه بواقع الحياة الاجتماعيَّة في ذلك العصر . فقد برزت المرأة العاشقة في ذلك العصر كعنصر قويٍّ فاعل أحدث تحوُّلاتٍ جذريَّةً في أُسس العلاقة بين الجنسين " [4] . وقد انعكس هذا الحضور الفاعل للمرأة في الحياة الاجتماعيَّة ، وأخذ ينحى منحًى أدبيًّا ، فكان انعكاسًا صادقًا وعَفْويًّا لذلك الحضور الاجتماعيِّ الفاعل . وقدِ اضطلعتِ السَّيدةُ سكينة بدور متقدم في هذا المجال ، إذ كانت مجالسها الأدبيَّة علامة فارقة ، وطورًا جديدًا من أطوار المشاركة الأدبيَّة ، إذ يمكن أن نتبيَّن منها مدى ارتباط الأنوثة بمفهوم التَّلقِّي في ذلك العصر ، ومدى فاعليَّة هذا الدور الَّتي كانت تمارسه سيِّدة كسكينة ، بالنَّظر إلى الطَّريقة الَّتي كان يتمُّ بها ، وبالنَّظر – كذلك – إلى كونها امرأة ناقدة ، إذ إنَّ اجتماع كونها ناقدة إلى كونها امرأة ، وبالتَّالي متلقِّية صِرْفة ، أعطى لهذه التَّجربة قيمة إضافيَّة ، فقد كانتِ السَّيِّدة سكينة " ترعى الحياة الأدبيَّة رعاية لا تخلو من قسوة وعنف ، فتفاضل بين المعاني والأغراض ، وتجبه من تشاء من الشُّعراء بلاذع النَّقد وموجع التَّجريح " [5] .

---

[1] . يُنظَر : حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 308 .

[2] . **نفسُه** ، 1 / 309 ، 301 .

[3] . يُنظَر : حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 251 .

[4] . **العرجيُّ وشعر الغزل** ، 757 .

[5] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 118 .

لكنَّ هذا الحضورَ ظلَّ محكومًا بظروف اجتماعيَّة صارمة ، قعدت به عن أن تكون شكلا من أشكال التَّطوُّر والتَّجديد . فعلي الرَّغم من التَّطوُّر الحضاري ، إلا أنَّه لم يكن بوسع المجتمع أن يقبل أن تقول امرأة الشِّعر في عاشقها ؛ فقد كان المجتمع وقتها قريب عهد بجاهليَّة ، وإن تكن نقيض الإسلام أو تكاد ، إلا أنَّ المرأة كانت تحيا فيها ضمن شروط خاصَّة ، تتلاءم معَ نفسيَّة العربيِّ وطبيعة عيشه ؛ فكان حضور المرأة المعشوقة النَّقديُّ في معظمه صامتا ، واكتفت في أن وجَّهت الشِّعر بذوقها ؛ فكانت بهذا موضوعًا لهذا القَصص ، أكثر مما هي طرف فيه . الأمر الَّذي يؤكِّد مكانةَ المرأة من حيثُ هي متلقِّيَة ، لم تقم بالفعل الإبداعيِّ إلا في القليل النَّادر ، لكنَّها استطاعت أن توجِّه الحياة الأدبيَّة ، فقد كانتِ السَّيِّدة سكينة – مثلا – " تهتمُّ بنوع خاصٍّ منَ المعاني الوجدانيَّة الَّتي تقال في وصف المرأة ، والخضوع لما لها منَ السَّطوة والجبروت " [1] .

تلقِّي الشُّعراء عن بعضهم

انقسم الشُّعراء الغَزِلون أيام الدَّولة الأُمويَّة قسمين رئيسين : عذريِّين ، ومحقِّقين . وقد كان لكلِّ طائفة منهم ظروفُها الاجتماعيَّة الَّتي أسهمت في تكوينها الذَّاتي ، فيما يمكن أن يُسمَّى جغرافيَّة الحب ؛ فقد امتاز الحجازيُّون منهم بطريقتهم الخاصَّة في النَّظر إلى المرأة والتَّعامل معها ، وكان لأهل البادية منهم فلسفةٌ قد تختلف قليلا أو كثيرًا ، لها سماتِها الخاصَّة والمميِّزة كذلك .

وقد برز منَ العذريِّين شعراء ، ومن المحقِّقين شعراء ، بذُّوا أقرانهم ؛ فكانوا عنوانًا على توجُّهاتهم [2] . وقد اتَّفق أكثر الدَّارسين على تقديم عمرَ بنِ أبي ربيعةَ في مذهب المحقِّقين ، الَّذي عبَّد طريقه امرؤ القيس . واختلفوا – بعدُ – في أمر العذريِّين . فمعَ أنَّ محمَّد سعيد الدَّغلي – مثلا – يميل إلى تفضيل الحارث بن خالد المخزوميِّ في رونق شعره ، إلا أنَّه ينحاز إلى ظرف عمرَ في شعر عمر ، يقول : " وكانت عقائل قريش من هذا الرَّأي ، وكنَّ يهرُبن من خالد ويتهافتن على عمر ، وقد يكون هذا عائدًا إلى شخصيَّة عمر ، ولكنَّ شخصيَّة الشَّاعر هي الَّتي تعطي الشِّعر روح الشَّاعر وطابَعَه الشَّخصيَّ المُمَيِّز . وفي شعر عمرَ منَ الطَّرائف ما ليس في شعر الحارث

---

[1] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 118 .

[2] . يُنظَر : شلق ، علي ، **القُبلة في الشِّعر العربي** ، 30 .

دون شك ، إلا أنَّ الأفكار عندهما كثيرًا ما تتقارب أو تتشابه " [1] . ومن القدماء كذلك من قدَّم على عمرَ شعراء ، يذكر الأصفهانيُّ [2] أنَّ أيوب بنَ مسلمة قدَّم على شعر عمرَ في الثُّريَّا قولَ ابنِ قيس الرُّقيَّات [3] :

الخفيف

يـــا سُــــلَيْمانُ إنْ تُــــلاقِ الثُّرَيَّـــا تَلْـقَ عَـيْشَ الخُلـودِ قَبْـلَ الهِــلالِ

حَبَّـذا الحَـجُّ والثُّرَيّـا وَمَـن بـالْخَيفِ م مــــن أَجْلِهـــا وَمُلْقِـــي الرِّحـــالِ

دُرَّةٌ مِـــنْ عُقَائِـــلِ البَحْـــرِ بِكْـــرٌ لــــمْ تَنَلْهَـــا مَثَاقِـــبُ الَّـــلآلِ

تَعْقِـدُ المِئْـزَرَ السُّـخَامَ [4] مِـنَ الخَـزِّ م عَلَـــى حَقْـــوِ [5] بـــادِنٍ [6] مِكْسَـــالِ

وهذا من بين الاستثناءات الَّتي تثبت القاعدة – كما يقولون – ، فضلا عمَّا في الرأي الأوَّل منَ استدراك لصالح عمر . فقد كان شعر عمرَ " يمثِّل لنا خير تمثيل فنَّ التَّغزُّل الحجازي في القرن الأوَّل ، من حيث معانيه وألفاظُه وأوزانه ، وهو أوَّل شاعر عربيٍّ يكتب ديوانًا ضخمًا في فنِّ التَّغزُّل ، ويكاد يقصر نفسَه عليه ، وهذه نتيجة طبيعيَّة لحياته اللَّاهية المترفة الَّتي عاشها " [7] . ولعلَّ اقتصاره عليه بالتَّحديد ، ما جعله يتقدَّم على امرئ القيس الَّذي كان قد سبقه إليه ، فعمر كان متخصِّصا ، أمَّا امرُؤ القيس فلا ، وعمر – معَ هذا – كان يمثِّل في شعره نفسه والجماعة الَّتي يعيش بينها .

إلا أنَّ طه حسين قد ذهب في هذا مذهبًا آخر ، يقول زكي مبارك : " وفي الحقِّ أنَّ أكثر ما مرَّ من شعر ابنِ أبي ربيعةَ يُذكِّرنا في الغرض والأسلوب بقول امرِئ القيس : (**وبيضةِ خدر لا يُرام خباؤها**) [8] . فعلى هذا المنهج جرى ابنُ أبي ربيعة في محاكاة امرِئ القيس ، ولكنَّ أُستاذنا

---

[1] . **أحاديث غَزِلة** ، 243 .

[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 216 .

[3] . **الدِّيوان** ، 112 ، 113 .

[4] . السُّخام : الشَّيءُ اللَّيِّن . يُنظَر : الفراهيدي ، **العين** ، مادَّة (سَخَمَ) .

[5] . الحَقْوُ والحِقْوُ : الكشح ، وقيل : مَعْقِدُ الإزار . يُنظَر : ابن منظور ، **اللِّسان** ، مادَّة (حقا) .

[6] . بادن : ضخم سمين . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (بدن) .

[7] . هدارة ، محمَّد مصطفى ، **اتِّجاهات الشِّعر العربي** ، 501 .

[8] . **الدِّيوان** ، 114 .

الدُّكتور طه حسين يعكس القضيَّة : فيقرِّر أنَّ امرأَ القيس هو الَّذي حاكى ابنَ أبي ربيعة ، إذ يفترض أنَّ شعر امرِئ القيس منحول ، وضعه شاعر إسلاميٌّ تأثَّر بعمرَ ابنِ أبي ربيعة فحاكاه ، وأجاد المُحاكاة والتَّقليد . وعنده أنَّ هذا النَّحو من القَصص الغراميِّ في الشِّعر هو فنُّ عمرَ ابنِ أبي ربيعةَ قدِ احتكره احتكارا ، ولم يُنازعْه فيه أحد ، وأنَّ منَ الغريب أن يَسبق امرُؤُ القيس إلى هذا الفنِّ ويتَّخذَ فيه هذا الأُسلوب ، ويُعرفَ عنه هذا النَّحو ، ثُمَّ يأتي ابن أبي ربيعةَ فيقلِّده فيه ولا يشير أحدٌ منَ النُّقَّاد إلى أنَّ ابن أبي ربيعةَ قد تأثَّر بامرِئ القيس ، معَ أنَّهم قد أشاروا إلى تأثير امرِئ القيس في طائفة منَ الشُّعراء في أنحاء الوصف ، وأنَّه يبعد أن يكون امرُؤُ القيس هو منشئ هذا الفنَّ منَ الغزَل الَّذي عاش عليه ابن أبي ربيعةَ ، والَّذي كوَّن شخصيَّة ابن أبي ربيعةَ الشِّعريَّةَ ولا يُعرف له ذلك [1] " [2] .

وعلي أيِّ حال ، فثمَّة من يفضِّل على عمر سواه في موضوعات بعينها ، فترى بشرى الخطيب أنَّ وقفاتِ العرجيِّ بالأطلال " أكثرُ عمقًا وشاعريَّة من وقفات عمر " [3] ، وتذهب إلى أنَّ ذلك يعود إلى ظروف حياته القاسية ، الَّتي عاشها في محبسه الَّذي مات فيه [4] . والخلاصة – في هذا – " أنَّنا لا نجد شاعرًا بعد عمرَ بنِ أبي ربيعة وقف حياته وشعرَه على التَّشبيب بالنِّساء ، وإن كنَّا لا ننكر أن كثيرًا منَ الشُّعراء نحَوا منحاه في القَصص الغراميِّ ، وإن لم يُعرفوا بذلك " [5] . " وهذه أوَّل مرَّة نجد فيها شاعرًا عربيًّا يكتب ديوانًا في الغزل " [6] . ويذهب طه حسين إلى أبعدَ من ذلك فيقول : " فعمرُ إذن زعيم الغَزِلين جميعًا لا نستثنى منهم أحدا ، ولا نفرِّق بين أهل البادية وأهل الحاضرة . بل نذهب إلى أبعد من هذا فنزعمُ أنَّ عمرَ بنَ أبي ربيعة زعيم الغزلين في الأدب

---

[1] . يُنظَر : طه ، حسين ، **في الأدب الجاهلي** ، 195 – 209 .

[2] . **حُبُّ عمرَ بنِ أبي ربيعةَ وشعره** ، 186 – 190 .

[3] . **القصَّة والحكاية في الشِّعر العربي** ، 337 .

[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 337 .

[5] . مبارك ، زكي ، **حبُّ عمرَ بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 192 ، 193 .

[6] . ضيف ، شوقي ، **التَّطوُّر والتَّجديد في الشِّعر الأُموي** ، 236 ، 237 .

العربيِّ كلِّه ، على اختلاف ظروفه وتباين أطواره " [1] . " ونظنُّ أنَّه كانت له اتِّجاهات أدبيَّة في النَّقد ، لم يدوِّنها الرُّواة ؛ إذ صرفوا همَّهم إلى حياته الغراميَّة " [2] .

وتأسيسًا على ما تقدَّم ، فقد يبدو من البَداهة أن يتَّخذ الشُّعراء المحقِّقونَ عمرَ نموذجًا يحتذونه فيما ينظمون من أشعار وقصص ، معَ احتفاظهم بشخصيَّاتهم الفنِّيَّة الخاصَّة ، هذا فضلا عن ملاحظة أنَّ عمر نفسه لم يبتدع هذا التَّوجُّه القَصصيَّ في الغزل ابتداعا ، ولم يخلقه بعد إذ لم يكن موجودًا ، فقد كان موجودًا في الجاهليَّة وما تلاها ، وبقي موجودًا بعده ، لكنَّ أحدًا لم يبلغ فيه مبلَغه . ولعلَّ هذا التَّسليم بريادة عمرَ تحديدًا ، يدفع إلى القول بأنَّ عمليَّة التَّلقِّي بينه وبين مجايليه من الشُّعراء ، كانت تتحدَّد باتِّجاه واحد ، يمثِّل فيه عمر دور المبدع الأوَّل أكثر الأوقات . " ولم يخطئ نُصَيب حين قال : عمر أوصفنا لربَّات الحجال [3] ، فلم يعرفِ العصر الأُمويُّ كلُّه شاعرًا وصف المرأة جملة وتفصيلا بمثل ما وصفها عمر بنُ أبي ربيعة جودة وكثرة ، ودقَّة بنوع خاص " [4] . ويذكر الأصفهانيُّ أن جريرًا كان " إذا أُنشِد شعر عمرَ بنِ أبي ربيعة قال : هذا شعر تِهامي ، إذا أنجد وجد البرد ، حتَّى أُنشد قوله : (رأت رجلا أمَّا إذا الشَّمس عارضت) [5] ، فقال جرير : ما زال هذا القرشيُّ يهذي حتَّى قال الشِّعر " [6] .

وثمَّة فارقٌ مهمٌّ بين عمرَ بنِ أبي ربيعة ومجايلية منَ الشُّعراء ، فقد كان عمر واسع التَّجْرِبة ، فاتِّساع تجارب الشَّاعر " يعينه على خلق تجارِبَ جديدة ، فكلَّما ازدادت تجاربنا في الحياة اتِّساعًا وعمقًا ، ازددنا قدرة على تشكيل تجارب جديدة ، تنطوي على فائدة لنا ولمن حولنا . والمهمُّ أن نؤمن بجدوى الفعل الإبداعيِّ للشِّعر في حياة الجماعة . ومنَ المؤكَّد أنَّ الشَّاعر لا يستطيع أن يؤثِّر في غيره ما لم يتأثَّر هو نفسه أصلا بموضوعه " [7] . وقد كان عمر متأثِّرًا بموضوعه ، متماهيًّا فيه كأشدِّ ما يكون التَّماهي ؛ فأثَّر في غيره منَ الشُّعراء . " وقد يُلاحَظ أنَّ

---

[1] . **حديث الأربعاء** ، 1 / 293 .

[2] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمر بن أبي ربيعة وشعرُه** ، 209 .

[3] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 340 .

[4] . حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 308 .

[5] . **الدِّيوان** ، 120 .

[6] . الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 91 .

[7] . عصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر** ، 290 .

ابنَ أبي ربيعة أذاع في شعراء عصره فكرة تقارُض المودَّة بين المُحبِّين ، وأظهرُ ما يكون ذلك في شعر العرجيِّ إذ يقول : **(وما أنسَ مِلْ أشياء لا أنس قولها)** [1] " [2] .

وبناء على هذا ، يمكن القول : إنَّ ارتباط الإنتاج الشِّعريِّ بوجود قصَّة ، كان يثري التَّجربة الشَّعريَّة للمبدع ، إذ إنَّ الأخبار الَّتي كانت تُحاك بإزاء النُّصوص الإبداعيَّة لشاعر ما ، كانت اعترافًا ضمنيًّا بفاعليَّة نصوصه ، فثمَّة فرق كبير بين شاعر بقصَّة ، وشاعر بلا قصَّة . وهذا – أيضًا – سبب مهمٌّ في تقديم شعراء على شعراء ، فقد سبق عبد الرَّحمن بنُ حسَّانَ بن ثابت ابنَ قيس الرُّقيَّات عندما تغزَّل برملةَ بنتِ معاوية ، لكنَّ الثَّاني هو من أرسى قواعد هذا اللَّون الغزلي [3] الكيدي ، ويرجع السَّبب في ذلك أنَّ ابن قيس الرُّقيَّات قد اخترع القصص لهذا اللَّون من الغزل [4] ، فجعله أكثر رواجًا والتصاقًا بنفوس متلقِّيه ، واخترع القُصَّاص – إلى هذا – قصصًا آخر ، كان لها عظيم الأثر في إثراء القصَّة الأصيلة .

وبعد ، فعلى الرُّغم منَ المكانة الَّتي اختطَّها عمر بن أبي ربيعة لنفسه ، وبالرُّغم من اعتراف مجايليه منَ الشُّعراء بهذه المكانة الَّتي لا يكاد ينازعه فيها أحد ، إلا أنَّ عمرَ كان يتعرَّض – أحيانًا – لنقد ومناكفة ، ففي " العصر الأُمويِّ ظهر اتِّجاه نقديٌّ جديد – وإن يكن بدائيًّا – ولكنَّه كان فيه ضربٌ منَ التَّعليل الموضوعي ، أساسُه تقاليد العرب في أشعارهم وعاداتهم وحياتهم العاطفيَّة . ولعلَّ أقرب مثل نضربه لذلك هو المجلس الأدبيُّ الَّذي اجتمع فيه عمر بنُ أبي ربيعةَ والأحوصُ بنُ مُحمَّدٍ ونُصَيْب ، ثمَّ كُثيِّر ، الَّذي حكم على عمرَ – في بعض غزليَّاته – أنَّه أراد أن يتغزَّل بحبيبته فتغزَّل بنفسه ، ثمَّ مدح الأحوص في أنَّه صار على التَّقليد العربيِّ في قصيدة من قصائده حين صوَّر خضوعه لمحبوبته " [5] . وهكذا ، يظهر كيف أنَّ كثيِّرًا قد انحاز للأحوص ، وأنكر على عمرَ مذهبه في تغزُّله بنفسه . وهذا دليل على أنَّ الشَّاعر الأُمويَّ – ومثلُه المتلقِّي الأموي – كان يتمتَّع بحريَّة أدبيَّة لا تقبل الاستلاب ، فكان – بهذا – يرتبط فعل التَّلقِّي عنده

---

[1] . **الدِّيوان** ، 245 .

[2] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعة وشعرُه** ، 190 .

[3] . يُنظَر : الخطيب ، بُشرى ، **القصَّةُ والحكاية في الشِّعر العربي** ، 349 .

[4] . يُنظَر : عطوان ، حسين ، **مقدِّمة القصيدة العربيَّة في العصر الأُموي** ، 198 .

[5] . هلال ، مُحمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 157 ، 158 .

بمعاييرَ خاصَّة ، وأُخرى عامَّة ، يجب أن يتوافق معها النَّصُّ الأدبيُّ ، كي يحدث بُعدًا معرفيًّا وجماليًّا في ذات متلقِّيه ، بصرف النَّظر عن مبدعه ، ومكانته الأدبيَّة .

وبعد ، فبالرُّغم ممَّا كان بين أولئك الشُّعراء من منافسة أدبيَّة ، إلا أنَّهم كانوا يَرْعون حقَّ العلاقة الاجتماعيَّة والأدبيَّة فيما بينهم ؛ الأمر الَّذي جعلهم ينتظمون ضمن منظومة منَ القيم الأدبيَّة والاجتماعيَّة ، أكسبت فعل التَّلقِّي فيما بينهم بعدًا أصيلا ، انعكس – بطبيعة الحال – في إنتاجهم الأدبي . وقد كانتِ العلاقة الاجتماعيَّة فيما بينهم ضمان موثوقيَّة لأصالة إنتاجهم الأدبي ، فتذكر المصادر أنَّ الأحوص – مثلا – قد توسَّط للعرجيِّ عند جميلةَ المغنيَّةِ كي تسمع شعره ، وتدخله إلى مجلسها ، إذ كانت ترفض هذا لصغر سنِّه قبلا [1] . فالأحوص لا ينظر إلى العرجيِّ نظرة المنافس الَّذي قد يحتلُّ مكانه إن هو قدَّمة لمغنيَّة مثل جميلة ، وإنَّما ينظر إليه نظرة أدبيَّة خالصة ، محكومة بالإبداع الأصيل ، ولا شيء آخر سوى الإبداع . وهذا بالضَّبط ما حمل جميلا على أن يقول لعمرَ وقد أنشده بالأبطح [2] **(جرى ناصحٌ بالودِّ بيني وبينها)** [3] : " هيهات يا أبا الخطَّاب . لا أقول والله مثل هذا سجيسَ اللَّيالي [4] ، والله ما يخاطب النِّساء مخاطبتك أحد " [5] .

وبصرف النَّظر عن قوَّة العلاقة الاجتماعيَّة بين هؤلاء الشُّعراء ، إلا أنَّ عمليَّة التَّلقِّي كانت تحدث بفعاليَّة كبيرة فيما بينهم . فالبرُّغم من أنَّ المصادر تثبت لقاء واحدًا بين العرجيِّ من جهة ،

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 8 / 238 .

[2] . الأبطح : مَسِيلٌ واسع فيه دِقاقُ الحصى . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (بَطَحَ) .

[3] . **الدِّيوان** ، 276 . ومنها :

الطَّويل

....	**فقرَّبني يوم الحصاب إلى قتلي**
فطارت بحدٍّ من فؤادي ونازعت	**قرينتها حبل الصَّفاء من حبلي**
فما أنسَ مِلأشياء لا أنسَ موقفي	**وموقفَها ، وَهْنًا ، بقارعة النَّخلِ**

الدِّيوان ، **276** ، **277** .

[4] . سَجيس اللَّيالي : أي أبدا . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (سجس) .

[5] . الأصفهاني ، **الأغاني** ، 2 / 264 .

وعمرَ والحارثِ من جهة ثانية [1] ، عندما خرجوا من مكَّة لاستقبال جميلةَ المغنِّيَّة [2] ، إلا أنَّ هذا لا يؤثِّر على فعاليَّة التَّلقِّي بين هؤلاء الشُّعراء ، وبين العرجيِّ وعمر خاصَّة . وهذا دليل على قوَّة الحياة الأدبيَّة الَّتي كانت سائدة في ذلك الوقت ، فروحُ عمرَ واضحة في قصيدة العرجي [3] :

الطَّويل

فمـا أنـسَ ملأشـياء لا أنـس مجلسًا ... لنـــا ولهـــا بالسَّـــفح دون ثبيـــرِ

ولا قولهـــا وهنًـــا وقـــد بـــلَّ نحرَهـــا ... ســـوابق دمـــع مـــا يجـــفُّ غزيـــرِ

أأنـــت الَّـــذي حُـــدِّثتُ أنَّـــك راحـــل ... غـــداة غـــدٍ أو رائـــحٌ بهجيـــرِ

فقلــت : يســيرٌ بعــض يــوم أغيبُــه ... ومـــا بعـــضُ يـــومٍ غبتِـــه بيســـيرِ

وهذا لا يعني – بطبيعة الحال – أنَّ محدوديَّة العلاقة الاجتماعيَّة كانت مستمرَّة في أخبار الشُّعراء كلِّهم ، فقدِ امتلأت كتب الأدب بأخبار المجالس الَّتي كانت تجمع أولئك الشُّعراء ، بصرف النَّظر عن توجُّهاتهم الغزليَّة ، أو الجغرافيا ، فقد كان المكِّيون والمدينيُّون منهم – على السَّواء – يتزاورون فيما بينهم ، وكذلك يفعل أهل البادية . وقد كان لأيام الموسم والطَّواف أثر كبيرٌ في هذه العلاقة ، الَّتي كان يمتزج فيها الدِّينيُّ بالأدبي . ومن هذا ما يرويه الأصفهانيُّ من خبر دعوة سُكينة بنت الحسين عمرَ بن أبي ربيعة ، يقول : " اجتمع نسوة من أهل المدينة من أهل الشَّرف ، فتذاكرن عمرَ بن أبي ربيعة وشعرَه وظَرفه وحسن حديثه ، فتشوَّفن إليه وتمنَّينه ، فقالت سكينة بنت الحسين عليهما السَّلام : أنا لكنَّ به . فأرسلت إليه رسولا وواعدته الصَّوْرَين ، وسمَّت له اللَّيلة والوقت ، وواعدت صواحبها ؛ فوافاهنَّ عمرُ على راحلته ، فحدَّثهنَّ حتَّى أضاء الفجر وحان انصرافهن ، فقال لهن : والله إنِّي لمحتاج إلى زيارة قبر رسول الله (ص) والصَّلاة في مسجده ، ولكن لا أخلط بزيارتكنَّ شيئا . ثُمَّ انصرف إلى مكَّة وقال :

الكامل

قالـــت ســـكينة والـــدُّموع ظـــوارفٌ ... منهـــا علـــى الخـــدَّين والجلبـــابِ

ليـــتَ المُغيـــريَّ الَّـــذي لـــم أجـــزِه ... فيمـــا أطـــال تصـــيُّدي وطِلابـــي

---

[1] . يُنظَر : شقير ، وليم نقولا ، **العَرْجيُّ وشعرُ الغزل** ، 139 ، 140 .

[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 8 / 219 .

[3] . **الدِّيوان** ، 237 ، 238 .

كانـــت تـــردُّ لنـــا المُنَـــا أيَّامنَـــا	**إذا لا نُـــلام علـــى هـــوى وتصـــابي**
خُبِّـــرتُ مـــا قالـــت فبـــتُّ كأنَّمـــا	**ترمـــي الحشـــا بنوافـــذ النِّشَّـــابِ**
أسُـــكينُ مـــا مـــاءُ الفـــرات وطيبُـــه	**منِّـــي علـــى ظمـــأ وفَقْـــدِ شـــرابِ**
بألـــذَّ منـــك وإن نأيـــتِ وقلَّمـــا	**ترعـى النِّسـاء أمانـة الغُيَّـابِ " [1] .**

وبعد ، وإذا كان الأمر محسومًا لصالح عمرَ في حالة المحقِّقين ، إلا أنَّه في حالة العذريِّين لم يكن في شيء من هذا على الإطلاق . فقد اختلف الدَّارسون فيهِمُ اختلافًا كثيرا ، فمنهم من قدَّم المجنون ، فجعلَه يمثِّل " قمَّة الغزل العذريِّ في أخباره وشعره " [2] . ومنهم من قدَّم جميلا بن معمَر فرأى أنَّه " أولى منَ المجنون بالتَّقديم ؛ لأنَّ شعرَه يمثِّل الغزل الَّذي يحبُّ أن يلتزمه أدب البادية ، والَّذي يعبِّر عن أخلاق الشُّعراء البُداة أحسن تعبير وأكملَه " [3] ، ولِمَا امتاز به شعرُه من استغراق ، وعنفوان ، وشمول [4] . بينما يذهب حسين نصَّار إلى القول بأنَّه لا فرق حقيقيًّا بين مذاهب هؤلاء العذريِّين ، وإن اختلفت معانيهم في قليل أو كثير [5] .

ولعلَّ هذا يقودُنا إلى أحد أمرين ، فإمَّا أن يكون هذا جرَّاء الخلط الَّذي وقع فيه الرُّواة ، الَّذي يتجلَّى واضحًا في شعر قيس بنِ ذَريح ، فمن بين ثمانين قطعة أو قصيدةٍ معزوَّة له ، تجد أنَّه " لا ينفرد بغير أربع وأربعين ، أمَّا بقيَّتها فتُنسب إليه وإلى غيره . ويبلغ عدد الشُّعراء الَّذين نازعوا قيسًا ما نُسِب إليه من شعر تسعًا وعشرين ، أهمُّهم كلُّهم مجنونُ ليلى ، فهما يتنازعان سبعًا وعشرين مقطوعة . ويليه جميل بثينة ، ويتنازعان اثنتي عشرة مقطوعة . ثُمَّ ابن الدُّمينة ، ويتنازعان أربع مقطوعات ، فكُثيِّرُ عزَّةَ ويشتركان في ثلاث ، فعروة بنُ حزام ويشتركان في اثنتين " [6] . ثُمَّ تنسب مقطوعة واحدة إلى قيس ، إلخ ... [7] . ويبدو أنَّ السَّعيَ للعثور على أوَّل من بدأ منهم ، محاولةٌ محكوم عليها بالفشل مسبقا ، لا لمجرَّد تناقض المعلومات ، ولكن لواقع أنَّ النَّصَّ

---

[1] . **الأغاني** ، 1 / 121 ، 122 . وينظَر : **الدِّيوان** ، 67 .

[2] . هلال ، محمَّد غنيمي ، **الحياة العاطفيَّة** ، 17 .

[3] . الدَّغلي ، محمَّد سعيد ، **أحاديث غَزِلة** ، 399 .

[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 399 ، 400 .

[5] . يُنظَر : نصَّار ، حسين ، **قيس ولُبنى** ، 51 .

[6] . **نفسُه** ، 41 .

[7] . يُنظَر : **نفسُه** ، 42 – 44 .

الشِّعريَّ العربيَّ – وربَّما أكثر مما هو الحال في آداب أُخرى –ينتج – على حدِّ تعبير جوليا كريستيفا – ضمن الحركة المعقَّدة لتأكيد نصٍّ آخرَ ونفيه على نحو متزامن ؛ لأنَّ النُّصوص تتحاور وتتداخل وتتكامل معَ بعضها بعضًا أثناء تحوُّلها [1] .

وقد لعب المغنُّونَ – كذلك – دورًا كبيرًا في هذا التَّشابه في الأشعار ؛ فإنَّهم اتَّخذوا لهم في أصواتهم منهجًا انتخابيًا . فكانوا يختارون الأبياتِ الَّتي يلحِّنونها في الصَّوت الواحد منَ القصائد المتَّحدة الوزن والقافية منَ الشُّعراء المختلفِين ، لا يهمُّهم إلا جمالُ اللَّفظ ، وموسيقيَّةُ العبارة ، ومناسبة الأبيات لما يريدونه منَ التَّعبير . ولعلَّ أيسرَ ما فعلوا تغييرُ ترتيب القصائد وقلبها رأسًا على عقب ، واختيار ألحانهم منَ الأبيات المتباعدة . وكتاب الأغاني كلُّه شاهد حيٌّ على ما فعل المغنُّون في الشِّعر العربي " [2] . وهذا يجعل محاولة تتبُّع فعل التَّلقِّي مسألة في غاية الصُّعوبة ، بسبب من هذا الخلط الكبير في الأشعار والقَصص ، إلا أنَّ هذا لا ينفي – بطبيعة الحال – أنَّ ثمَّة شعراء تلقَّوا عن شعراء ، ما لا نستطيع تعيينه بالضبط – وفي حالة العذريِّين خاصَّة – هو اتِّجاه فعل التَّلقِّي ، وبعبارة أُخرى ، من كان يتلقَّى عن مَنْ . وفي حالات أُخرى ، كانت الإشارة إلى فعل التَّلقِّي واضحة ، فهذا جميلٌ يُذْعن للموت كما فعل المتقدِّمون ، ولا يرى من بأس في أن يموت كما ماتوا ، وهو لا ينسى أن يضفيَ على تَجْرِبته شيئًا من الفَرادة ، كي لا تبدوَ تَكرارًا لتجاربَ سابقة ، فيقرِّر أنَّه قد وجد في سبيلها أكثر مما وجدوا من ألوان الشَّقاء ، يقول [3] :

البسيط

قَـد مَـاتَ قبلــي أخــو نهـدٍ [4] وصَـاحِبُهُ	**مُــرَقِّشٌ ، واشــتفى مــن عُــروةَ الكمَــدُ**
وكلُّهـــم كـــانَ مِـــنْ عشـــقٍ منيّتُـــهُ	**وقــد وجَــدتُ بهــا فــوقَ الــذي وجَــدوا**
إنِّـــي لأحسَـــبُ ، أو قـــد كـــدتُ أعلمُـــهُ	**أنْ ســوفَ تُــورِدني الحــوضَ الــذي وَرَدوا**

والأمر الآخر ، أن تكون العلاقة بين هؤلاء العذريِّين وثيقة إلى هذا الحد ؛ فيكون تلقِّيهم عن بعضهم أكثر وضوحًا ممَّا هي عليه الحال عند المحقِّقين . قد يعضد هذا ، ما يمكن أن نتوقَّعه

---

[1] . يُنظَر : لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 141 .

[2] . يُنظَر : نصَّار ، حسين ، **قيس ولُبنى** ، 36 .

[3] . **الدِّيوان** ، 45 .

[4] . اسم قبيلة من قبائل اليمن . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (نهد) .

من العلاقة الطَّيِّبة بين هؤلاء ؛ لانتفاء المنافسة فيما بينهم على قلوب النِّساء ، لاقتصار كلِّ واحد منهم على محبوبة بعينها ، وهذا ما لا نظنُّه قد وُجد بين الحارث بن خالد المخزوميِّ وعمرَ مثلا .

وبعد ؛ فقدِ ارتبط تلقِّي الشُّعراء عن بعضهم في العصر الأُمويِّ – كما هو الأمر في غيره منَ العصور – بمفهوم نقديٍّ حديثٍ قديم ، ألا وهو التَّناص . وقد كان لهذا النُّوع منَ التَّلقِّي خصوصيَّتُه ، وأثرُه في شخصيَّة كل شاعر من هؤلاء ، في ضَوء مقدرتهم الشِّعريَّة ، وقدرتهم على التَّأثير في البيئة الأدبيَّة الَّتي كانوا يعيشونها ويشتركون في تشكيلها . فضلا عن التُّراث الجاهليِّ الَّذي تلقَّوه ، وعكفوا عليه " نهلا وتمثُّلا ؛ فإذا مقدِّماتُهم تشاكل مقدِّماتِ أسلافهم في كثير من أشكالها ومعانيها وتقاليدها " [1] .

والنَّص – في هذا الإطار – ليس إلا فسيفساء من نصوص أخرى ، تندمج فيه ؛ فيصيِّرها منسجمة في فضاء بنائه ، ومعَ مقاصده . وهذا من شأنه أن " يمنح النَّصَّ إنتاجيَّة عالية ، ويدفع به إلى مناطقَ رُؤيويَّةٍ جديدة ، وتنبع قيمتها وعمقها منَ المجلوب الَّذي يُصبح مَجْدولا في نسيج النَّصِّ على نحوٍ مُحكم وسَلِس " [2] . وبهذا ، تكتسب النُّصوص بعدًا تكامليًّا " حين تهاجر إلى بعضها ، فتلتحم وتتآزر على نحو فاعل وهدَّاف " [3] . وعليه " فإنَّ كُلَّ نصٍّ يُحْدِثُ تفاعُلا معَ النُّصوص الأُخرى الَّتي تتراءى فيه على مستويات مختلفة ومتفاوِتة بالضَّرورة ، أي أنَّ النَّصَّ بذاته يُعَدُّ ضربًا منَ الاستشهاد غيرِ الصَّريح أوِ الضِّمني " [4] . وهذا ما يمكن أن يشكِّل تفسيرًا آخر ، لهذا التَّشابه الكبير ، بين قَصص هؤلاء الشُّعراء عامَّة ، والعذريِّين منهم على وجه الخصوص . معَ ملاحظة أنَّ التَّناص هنا – إلى كونه يرتبط بمفهوم التَّلقِّي – فإنَّه يرتبط – كذلك – بمفهوم قديم يتمثَّل بالسَّرقات الأدبيَّة ، " إذ إنَّ التَّناصَّ يحمل في طيَّاته نموذجًا حيًّا للسَّرقات الشِّعريَّة بالمفهوم القديم ، كما أنَّ هناك – في النَّماذج القديمة – حالاتٍ للسَّرقات الشِّعريَّة تُوضِّح قدرة الشَّاعر وحَذَقه ؛ وبهذا يمكننا النَّظر إلى تلك السَّرقات بوصفها نوعًا منَ التَّناصِّ الواعي بالمفهوم الحديث " [5] . وهذا – بطبيعة الحال – يقود إلى جدليَّة أُخرى ، تتمثَّل فيما إذا كان هؤلاء الشُّعراء قد تورَّطوا في

---

[1] . عطوان ، حسين ، **مقدِّمة القصيدة العربيَّة في العصر الأُموي** ، 69 .

[2] . دِربالة ، فاروق ، **التَّناصُّ الواعي : شُكولُه وإشكاليَّاتُه** ، 307 .

[3] . **نفسُه** ، 323 .

[4] . السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 42 .

[5] . **نفسُه** ، 44 ، 45 .

هذا النَّوع منَ التَّناصِّ الواعي ، الذي قد يعطي تفسيرًا إضافيًّا لهذا التَّشابه الَّذي يكاد أن يكون تطابقًا في كثير منَ الأحيان . ومن ذلك ما ذكره الأصفهانيُّ من خبر خداع عمرَ بُدَيْحًا . يقول الأصفهانيُّ : " أخبرني بهذا الخبر الحرميُّ ... عن محرز بن جعفر مولى أبي هريرة عن أبيه قال : سمعت بديحًا يقول : حجَّت بنت محمَّد بن الأشعث الكِنديَّة ، فراسلها عمرُ بن أبي ربيعة ووعدها أن يتلقَّاها مساء الغد ، وجعل الآية بينه وبينها أن تسمع ناشدًا ينشد ، إن لم يمكِّنه أن يرسل رسولا ، يعلِّمها بمصيره إلى المكان الَّذي وعدها . قال بُدَيح : فلم أشعر به إلا متلثِّما ، فقال لي : يا بديح ، ائت بنت محمد بن الأشعث فأخبرها أنِّي قد جئت لموعدها ؛ فأبيت أن أذهب وقلت : مثلي لا يُعين على مثل هذا . فغيَّب بغلته عنِّي ثم جاءني فقال لي : قد أضللت بغلتي فانشدها لي في زُقاق الحاج ، فذهبت فنشدتُها ، فخرجت عليَّ بنتُ محمَّد بن الأشعث وقد فهمتِ الآية ، فأتته لموعده ؛ وفي ذلك يقول :

المتقارب

وأيــــــة ذلـــــك أن تســـــمعي إذا جئـــــتكم ناشـــــدًا ينشـــــد

قال بديح : فلمَّا رأيتها مقبلة عرفت أنَّه قد خدعني بنشدي البغلة ، فقلت له : يا عمر . لقد صدقتِ الَّتي قالت لك :

مجزوء الوافر

فهـــــذا ســـــحرك النِّســـــوانَ م قـــــد خبَّرْنَنـــــي خبـــــرَكْ

قد سحرتَني وأنا رجل ، فكيف برقَّة قلوب النِّساء وضعف رأيهن ، وما آمنك بعدها ، ولو دخلت الطَّواف طننتُ أنك دخلته لبليَّة . قال : وحدَّثها بحديثي ، فما زالا ليلتهما يفصلان حديثهما بالضَّحك منِّي " [1] . ولعل هذا الخبر أن يكون مثالا صالحًا – كذلك – على احتياج النَّص الشِّعري إلى النَّصِّ النَّثري ، لتكتمل القصَّة في ذهن المتلقِّي .

وبعد ، فأنَّ فعل التَّلقِّي لم يكن على وجهة واحدة ، فقد ارتبط بمحدِّداتِ العلاقة الأدبيَّة بين هؤلاء الشُّعراء ، ويمكن تقسيمه من خلالها في قسمين اثنين : تلقٍّ حر ، وأخرَ مقيَّد . أمَّا الأوَّل ،

---

[1] . **الأغاني** ، 1 / 76 ، 77 .

فهو ما كان يحدث بين أولئك النَّفر منَ الشُّعراء الَّذين لا تربطهم علاقة أدبيَّةٌ رسميَّة ، بوصفهم يعيشون في بيئة واحدة ، وتربطهم روابط اجتماعيَّة وثقافيَّة مشتركة .

وامتاز هذا القسم بتعدُّد العلاقات وانفتاحها ، وما يستتبع هذا من تعدُّد طرق التَّلقِّي ، وعدم اقتصارها على توجُّه أدبي بعينه ، بحيث وصل الأمر بالعذريِّين والمحقِّقين إلى حدود امَّحت فيها الخطوط الفاصلة بين هذين المذهبين في الشِّعر والقَصص . فقد ذهب بعض الدَّارسين إلى أنَّ الاختلاف بين عمرَ والعرجيِّ وجميل في وصف الجمال الجسدي ، هو اختلاف عدديٌّ نسبيٌّ فقط ، وأنَّ الاختلاف بين هؤلاء الشُّعراء في ممارسة اللَّمم ، أوِ التَّصريح والتَّلميح بالعلاقات العاطفيَّة الجنسيَّة معَ المرأة ، هو اختلاف نسبيٌّ كمِّيٌّ كذلك [1] . لكنَّ هذا لم يكن في اتِّجاه واحد فقط ، فقد وظَّف المحقِّقون – كذلك – معانيَ من توجُّهات العُذريِّين ، وغيَّروا فيها بما يتلاءم معَ توجُّههم . من ذلك قول عمر [2] :

الكامل

إنِّـــي لأحْفَـــظُ سِـــرَّكُمْ وَيَسُـــرُّني ... لَـــوْ تَعْلَمِـــينَ بِصَـــالِحٍ أَنْ تُـــذْكَري

وَيَكُـــونُ يَـــوْمٌ لا أَرَى لَـــكِ مُرْسَـــلا ... أَوْ نلتقـــي فيـــهِ عَلَـــيَّ كَأَشْـــهُرِ

يـــا لَيْتَنـــي أَلْقَـــى المَنِيَّـــةَ بَغْتَـــةً ... إنْ كَـــانَ يَـــوْمُ لِقـــائِكُمْ لَـــمْ يُقْـــدَرِ

مـــا أَنْـــتِ والوَعْـــدَ الَّـــذي تَعِـــدينَني ... إلا كَبَـــرْقِ سَـــحابَةٍ لَـــمْ تَمْطُـــرِ

نَقْضـــي الـــدُّوينَ وَلَـــيْسَ يُنْجِـــزُ عـــاجلا ... هَـــذا الغَـــرِيمُ لنـــا وَلَـــيْسَ بِمُعْسِـــرِ

وحاصل القول في هذا ، أنَّ العذريِّين تصاعدوا عن العمريِّين إلى ذكر صفات المرأة المعنويَّة ، وقصروا عن الصُّوفيِّين واقتنعوا بالمرأة ، فكانوا بهذا في منزلة بين اثنتين ، بين فلسفة المحقِّقين ونظرتهم إلى المرأة من جهة ، وفلسفة الصُّوفيِّين وتجاوزهم المرأة إلى ما هو أبعد منها . ولأنَّه لا توجد حدود ثابتةٌ في هذا كلِّه ، فقد كان منَ الطَّبيعيِّ أن يتأثَّر كلُّ طرف بالآخر . ويرى طه حسين أنَّ تلقِّي الشُّعراء عن بعضهم قدِ انتقل من مجال الشِّعر إلى مجال القصَّة ، ومذهبُه في هذا يقوم على افتراض أنَّ واضع قصَّة جميل قد تأثَّر بشعر امرئ القيس وابن أبي ربيعة [3] ، " فهو

---

[1] . يُنظَر : شقير ، وليم نقولا ، **العرجيُّ وشعر الغزل** ، 679 .

[2] . **الدِّيوان** ، 199 .

[3] . يُنظر : **حديث الأربعاء** ، 1 / 201 ، 202 .

يمثِّل لنا جميلا في أكثر الأحيان عند بثينةَ ليلا ، ثمَّ يسفر الصُّبح أو يكاد ، فتُشفق بثينة وتأمر صاحبَها أن ينصرف خوفًا عليه ، فيأبى معتزًّا بسيفه وسهامه ، ولكنَّ بثينة تُلحُّ عليه وتذكِّره أنَّها تخشى الفضيحة ، وحينئذٍ ينصرف جميل " [1] . وفي هذا السِّياق – كذلك – ينكر حسين نصَّار على البصريِّ في حماسته أن عزَا مقطوعة (**تمتَّع بها ما ساعفتك**) لقيس ؛ ذلك أنَّ كلَّ فكرة من أفكارها تباين ما كان يُعرف عنِ العذريِّين من إخلاص لمحبوباتهم [2] . إلا أنَّ هذا يمكن أن يُفهم في إطار تلقِّي الشُّعراء عن بعضهم ، بصرف النَّظر عن توجُّهاتهم الأصيلة ، ويعضد هذا ، كثير منَ النُّصوص الَّتي تتماهى فيها فلسفة العذريِّين بفلسفة المحقِّقين ، والعكس بالعكس ؛ إذ لا حدود فاصلةً بشكل قطعيٍّ – ونهائيٍّ – بين الاتِّجاهين . ومن ذلك قول جميل [3] :

الطَّويل

يكاد فَضِيضُ الماء [4] يَخدِشُ جِلدَها ... إذا اغتسلتْ بالماءِ ، من رِقَّةِ الجِلدِ

وإنِّي لمُشتاقٌ إلى ريح جيبهَا ... كما اشتاقَ إدريسٌ إلى جَنَّةِ الخُلدِ

وأمَّا الطَّائفة الأُخرى منهم ، فقدِ ارتبطت فيما بينها بنوع منَ العلاقة الأدبيَّة الرَّسميَّة ، الَّتي أسهمت في أعادة إنتاج النَّموذج الأدبي ، وإن بصيغ جديدة ومختلفة ، فقد ظلَّ كُثيِّر – مثلا – " أمينًا لمدرسته الَّتي مثَّلها بعد جميل أحسن تمثيل ، أمينا لأُستاذه جميل الَّذي اعترف له كُثَيِّر بالفضل والتَّقدُّم عليه ... فإذا هو الشَّخصيَّة الثَّانية في الغزل العذريِّ بعد جميل " [5] . بينما لا يرى فيه طه حسين إلا شاعرًا " أراد أين يكون غزلا ، فعالج الغزل معالجة فنِّيَّة خالصة " [6] ؛ فكان تلقِّيه فنِّيًّا خالصًا كذلك ، فقد وفِّق في تكلُّف الغزل ، دون أن يوفَّق في تكلُّف الحب [7] .

---

[1] . طه ، حسين ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 201 ، 202 .

[2] . يُنظَر : **قيس ولُبنى** ، 43 .

[3] . **الدِّيوان** ، 43 .

[4] . الفضيض : الماء يخرج منَ العين أو ينزل منَ السَّحاب ، أو الماء الكثير . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (فضض) .

[5] . الدَّغلي ، مُحمَّد سعيد ، **أحاديث غَزِلة** ، 449 .

[6] . **حديث الأربعاء** ، 1 / 291 .

[7] . يُنظَر : **نفسُه** ، 1 / 291 .

وطائفة ثالثة من أولئك الشُّعراء الغزلين ، شكَّلتِ السِّياسة عاملا إضافيًّا يربط بينهم ، فكان فعل التَّلقِّي فيما بينهم أكثر فاعليَّة ، ومثال هذا ما كان من علاقة بين الأحوص والعرجي ، فكما " أنَّ التَّشابه بين هذين الرَّجلين يرجع إلى مصدر واحد هو السِّياسة ، فكذلك الاختلاف بينهما يرجع إلى مصدر واحد هو السِّياسة أيضا . كان المُلْك في قريش ، وكان الشَّباب القرشيُّ يستطيع أن يعتزَّ بهذا الملك وإن أُقصيَ عن مناصبه ، وحِيْل بينه وبين تصريف أموره . أمَّا شباب الأنصار فقد كان مضطرًّا إلى يأس مظلم شديد الظَّلام ، ليس له إلى الأملِ من سبيل قريبة ولا بعيدة . لم يكن قرشيّا ، ولم يكنِ الخلفاء في حاجة إلى إكرامه والرِّفق به ، ولا مداراته ولا مصانعته ، وإنَّما كانوا يخشونه ويكرهونه ويفتنُّون في ظلمه والقسوة عليه " [1] . وهكذا ، فقد شكَّلت وحدة الحال بين هذين الشَّاعرين عاملا إضافيًّا يربط بينهما ، معَ مراعاة خصوصيَّة حالة كل واحد منهما .

وحاصلُ القول ، أنَّ شعراءَ الغزل في العصر الأُمويِّ قدِ ارتبطوا فيما بينهم بعلاقات اجتماعيَّة وأدبيَّة وثيقة ، جعلتْ من عمليَّة التَّلقِّي فيما بينهم أمرًا متَّصلا وعميقا . وقد كان لهذا انعكاسُه على النُّصوص الأدبيَّة وما يتَّصل بها من أخبار ، فهو – وإن يكن مزعجًا لمن يدرسون تاريخ الأدب – إلا أنَّ الدَّارس يُمكن أن ينتفعَ في معالجة النَّواحي الفنِّيَّة ، باعتبار العلاقة القائمة بين هذه النُّصوص ، حتَّى لتكاد تكون نصًّا واحدًا لا يتجزَّأ .

---

[1] . طه ، حسين ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 261 .

الفصل الثَّاني

دورُ المفاهيم الإجرائيَّة لنظريَّة التَّلقِّي في تشكيل القصَّةِ الغَزِلَة في الشِّعر الأُموي

مفهوم القراءة

بالإضافة إلى كون القراءة ضرورة تحقيقيَّةً وإنتاجيَّة ، فإنَّها كذلك " فعلٌ يستمدُّ مفهومه منَ الأبحاث والتَّنظيرات المعاصرة ، من عمليَّة تهجئة الحروف والاستهلاك المحدود ، إلى عمليَّة المساوقة والمشاركة في الإبداع " [1] . و" ليستِ القراءة عند الباحثِين المعاصرين – وإنَّهم لطوائفُ كثيرة – ذلك الفعلَ البسيط الَّذي يمرُّ به البصر على السُّطور ؛ وليست هي أيضًا بالقراءة التَّقبُّليَّة الَّتي نكتفي فيها – عادة – بتلقِّي الخطاب تلقِّيًا سلبيا ، اعتقادًا منَّا أنَّ معنى النَّصِّ قد صِيغ نهائيّا ، وحُدِّد فلم يبقَ إلا العثورُ عليه كما هو ، أو كما كان نيَّة في ذهن الكاتب . إنَّ القراءة – عندهم – أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود . إنَّها فعلٌ خلَّاق يقرِّب الرَّمز منَ الرَّمز ، ويضمُّ العلامة إلى العلامة ، وسَيْرٌ في درب مُلتوية جدًّا منَ الدِّلالات ، نُصادفها حينًا ونتوهَّمُها حينا ، فنختلقها اختلاقا . إنَّ القارئ – وهو يقرأُ – يخترع ويجاوِز ذاته نفسَها ، مثلما يجاوزُ المكتوبَ أمامَه . إنَّنا في القراءة نَصُبُّ ذاتَنا في الأثر ، والأثر يصبُّ علينا ذواتًا كثيرة ، فيرتدّ إلينا كلُّ شيءٍ فيما يُشبه الحدس والفهم " [2] . فالنَّصُّ الأدبيُّ " بِنية تقديريَّة – كما يقول ياوس – ولذلك فهو يحتاج إلى ديناميَّة لاحقة ، تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ، ومن حالة الكون إلى التَّحقُّق . بمعنى أنَّه لا يجوز القولُ بوجود المعنى الجاهز أوِ النِّهائيِّ للنَّص ، وإنَّما معناه المرتقب ناتج عن فعل القراءة وفعاليَّتها ، الَّتي هي عبارة عمَّا سيتولَّد بين النَّصِّ وقارئه ، بين البِنية الأصليَّة أوِ السبب الأوَّل ، وبين خبرات القارئ أو أُفق انتظاره " [3] . هذا ، في ضوء ما يراه التَّفكيكيُّون – أصلا – من أنَّ القراءة سوءُ فهم ، ومظهر للإرجاء والاختلاف [4] .

إنَّ القراءة – بهذا المفهوم – إعادة تقييم لأدوار أطراف العمليَّة الإبداعيَّة برُمَّتها ، بوصفها – أي القراءة – تدخُّلا حثيثًا يعمل على تنشيط النَّص ، الَّذي هو آلة كسولة ، يحتاج إلى قارئ نموذجي [5] ، يفهم التَّجرِبة الَّتي يعايشها ، ويبني سلسلة منَ المرجعيَّات الممكنة الَّتي تتطابقَ معَ

---

[1] . خرماش ، مُحمَّد ، **فعل القراءة وإشكاليَّة التَّلقِّي** ، 1 .

[2] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 115 .

[3] . خرماش ، مُحمَّد ، **فعل القراءة وإشكاليَّة التَّلقِّي** ، 5 .

[4] . يُنظَر : فضل ، صلاح ، **شفرات النَّص** ، 152 .

[5] . يُنظَر : خرماش ، مُحمَّد ، **فعل القراءة وإشكاليَّة التَّلقِّي** ، 2 .

النَّص ، من خلال مزاولة وظيفته الحدسيَّة [1] ، و" يتخيَّل عالمًا افتراضيًّا يمكن أن يستوعبه النَّص ، هو العالَم الممكن ، الَّذي هو محصِّلة الاستنباطات الَّتي تسمح بها تجليَّات النَّص " [2] . " فالنَّصُّ المبدئيُّ في ذاته ، والَّذي لم تمسَّه يد قارئ ، لا يدخل في مجال البحث أبدا ؛ فنحن لا نلتقي إلا (بالنَّصِ المؤوَّل) ، الَّذي باشره الباحث بالقراءة " [3] . " وبهذا يكون العمل الأدبيُّ أكبر منَ النَّصِّ في حدِّ ذاته ؛ لأنَّ النَّصَّ لا تدبُّ فيه الحياة إلا إذا تحقَّق ، كما أنَّ عمليَّة تحقيق النَّصِّ لا تتمُّ إلا إذا أُحيل النَّصُّ إلى حركة ، عندما تتحوَّل المنظورات المختلفة الَّتي يقدُّمها للقارئ إلى علاقة ديناميَّة بين مخطَّطات النَّصِّ الاستراتيجيَّة ووجهات نظر القارئ المخطَّطة كذلك " [4] .

وبهذا يتجاوز العمل الأدبيُّ أن يكون نصًّا بالكامل ، أو ذاتيَّة القارئ [5] . " فالعمل الأدبيُّ ليس له وجودٌ إلا عندما يتحقَّق ؛ وهو لا يتحقَّقُ إلا من خلال القارئ . ومن ثَمَّ تكون عملية القراءة هي التَّشكيل الجديد لواقع مشكل هو العمل الأدبيُّ نفسه . وهذا الواقع المشكل في النَّصِّ الأدبيِّ لا وجود له في الواقع ، حيث إنَّه صَنعة خيالية أولا وأخيرا ؛ وذلك على الرُّغم منَ العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع . وعندئذٍ تنصبُّ عملية القراءة على كيفيَّة معالجة هذا التَّشكيل المحوَّل عنِ الواقع ، وتتحرَّك على مستويات مختلفة منَ الواقع : واقعِ الحياة ، وواقعِ النَّص ، وواقعِ القارئ ، ثمَّ أخيرًا واقع جديد لا يتكوَّن إلا من خلال التَّلاحم الشَّديد بين النَّصِّ والقارئ " [6] .

وفي حين أنَّ الاتِّجاهاتِ النَّقديَّة – بشكل عام – تنظر إلى العلاقة بين النَّصِّ والقارئ بوصفها علاقة تسير باتِّجاه واحد ، هو منَ النَّص إلى القارئ فقط ، تتمُّ فيه عمليَّة الاستقبال حين يفكُّ القارئ شيفراتِ النَّص [7] . فإنَّ نظريَّة التَّلقِّي ترى " أنَّ عمليَّة القراءة تسير في اتجاهين متبادَلين ؛ منَ النَّصِّ إلى القارئ ، ومنَ القارئ إلى النَّص ، فبقدر ما يقدِّم النَّصُّ للقارئ ، يضفي القارئ على النَّصِّ أبعادًا جديدة ، قد لا يكون لها وجودٌ في النَّص . وعندما تنتهي العمليَّة بإحساس القارئ

---

[1] . يُنظَر : خرماش ، مُحمَّد ، **فعل القراءة وإشكاليَّة التَّلقِّي** ، 3 .

[2] . **نفسُه** ، 3 .

[3] . فضل ، صلاح ، **شفرات النَّص** ، 149 .

[4] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئُ في النَّص** ، 103 .

[5] . يُنظَر : سي هول ، روبرت : **نظريَّة الاستقبال** ، 151 .

[6] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئُ في النَّص** ، 102 .

[7] . **نفسُه** ، 101 .

بالإشباع النَّفسيِّ والنَّصي ، وبتلاقي وجهات النَّظر بين القارئ والنَّص ، عندئذٍ تكون عمليَّة القراءة قد أدَّت دورها ، لا من حيث إنَّ النَّصَّ قدِ استُقبِل ، بل من حيث إنَّه قد أثَّر في القارئ وتأثَّر به على حدٍّ السَّواء " [1] . وبهذا المفهوم ، تكتسب نظريَّة التَّلقِّي أهمِّيَّة قصوى في فهم عمليَّة القراءة ؛ إذ هي ترفض تقسيم النَّشاط الأدبيِّ إلى كتَّاب وقرَّاء ، أو بمعنًى آخر ، مبدعين ومتلقِّين ، بالرُّغم من شيوع هذا التَّقسيم ، الَّذي لا يبدو فعَّالا ولا موفَّقا [2] .

إنَّ هذا الموقف الَّذي اتَّخذته المناهج النَّقديَّة الحديثة من عمليَّة القراءة قد بدا – مع الوقت – أقلَّ تشدُّدًا ، وأكثر استبصارا . ففي حين كانت القراءة تقبُّلا سلبيًّا لمعنًى جاهز ، وكانت وحدانيَّة المعنى أصلا ثابتًا عند بعض المفكِّرين المتأثِّرين بالمذهب الماركسي [3] . نجد أنَّ الكاتب المسرحيَّ برتولد بريشت – وبالاعتماد على نظريَّة الاستهلاك عند ماركس – يؤكِّد أنَّ " الحصول على الإمتاع الجماليِّ لا يتمُّ لصاحبه بفعل سلبيٍّ أبدا ؛ إذ هو يتطلَّب منه بذل الجهد والمعاناة . ولقد ضرب بريشت لذلك مثالا تناقله الدَّارسونَ كثيرًا من بعده . قال : " إنَّ الأكل ذاتَه يستوجب منَّا تحريك الفكَّين " . والَّذي وصل إليه المفكِّرون الماركسيُّون الجُدد هو أنَّ الاقتصار على دراسة ظروف الإنتاج فحسب لا يمكِّنُ وحدَه من فهم الآثار الأدبيَّة ؛ ففي هذا الاقتصار حذف للمتقبِّل والمتلقِّي ؛ فلا بُدَّ إذن منَ العناية بالجمهور القارئ في التَّعامل معَ الآثار الأدبيَّة " [4] .

وبإزاء هذه العناية بالجمهور المتلقِّي ، برزت ثمَّة مشكلة جديدة ، تتمثَّل في المغالاة في الدَّور المسند إلى المتلقِّي ، وبالتَّالي الخلط الَّذي يمكن أن يقع أثناء القراءة ، وما يمكن أن ينتج عنه من فهم خاطئ – ومشوب بالارتباك – للعمل الأدبيِّ نفسه . وقد أسهمت مقولات موت المؤلِّف في بروز هذه الإشكاليَّة ، من حيث إنَّها قدِ استبعدت دور المؤلِّف بشكل يكاد يكون حاسمًا ونهائيا ، وجعلت من النَّصِّ – والنَّصِّ وحده – محور العمليَّة الإبداعيَّة [5] . وما استتبع هذا – بحكم تطوُّر المناهج النَّقديَّة – منَ السُّقوط في أسطورة جديدة ، هي القارئ .

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 102 .

[2] . يُنظَر : فضل ، صلاح ، **شفرات النَّص** ، 151 ، 152 .

[3] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 115 ، 116 .

[4] . **نفسُه** ، 116 .

[5] . يُنظَر : الُّرويلي ، ميجان . والبازعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 242 .

وقد نتج عن هذا إشكاليَّات خطيرة ، تمسُّ جوهر مفهوم القراءة ، إذ إنَّ الدَّور المهيمن – والمبالغ فيه – الملقى على عاتق المتلقِّي ، باعتبار أهمِّيَّة دوره ، وخصوصيَّة مهمَّة تتمثَّل في أنَّ ارتباط المتلقِّي بالنَّص يكون أكبر منَ النَّاحية الزمنيَّة ، إذ تنقطع علاقة المبدع بالنَّصِّ فوره الانتهاء منه . كل هذا أدَّى – بطبيعة الحال – إلى الوقع في مشكلة تعدُّد القراءات الحرِّ وغير النِّهائيِّ للأعمال الأدبيَّة . وفي ضوء حقيقة أنَّه لا يمكن التَّسليمُ بأنَّ ثمَّة قراءاتٍ حُرَّةً للنُّصوص ، إذ إنَّ كلَّ قراءة هي نشاط يقوم به القارئ ، لا بُدَّ من أن يُشير إليه النَّص [1] . " فالنَّصُّ – بهذه الصُّورة – هو المُرشد لنوعيَّة القراءة لدى كُلِّ قارئ ، أمَّا الدورُ الَّذي يقوم به القارئُ فيختلفُ بحسب ملئه لـ " فجوات النَّصِّ " وبحسب " أُفُق توقُّعاته " لكي يستكشف العمل الأدبيَّ ويؤوِّلَه من منظوره الخاص ؛ الأمر الَّذي يكشف عن اختلاف التَّأويلات بحسب كلِّ قراءة وكلِّ نص " [2] . " فالأثر الأدبيُّ – مهما كان غامضًا – يحوي دِلالاتٍ مُعيَّنةً يتقيَّدُ بها تأويلُه ، ويحدُّ بها فهمُه . وأوَّلُ هذه الحدودُ اللُّغة الَّتي يظهر فيها ؛ لأنَّ العلاماتِ فيها تُحيل على ثقافةٍ وعلى حضارةٍ وعلى مجتمع . إنَّ اللُّغة الَّتي يُكتَب بها الأثر الأدبيُّ وما تُحيل عليه من قِيَمٍ حضاريَّة تُلْزم القراءة بشيءٍ منَ الموضوعيَّة لا بُدَّ لها منه . أمَّا الحدودُ الأخرى فهي مُضَمَّنَةً ببناء النَّصِّ نفسه ؛ بذلك الغموض الَّذي يتعهَّده ، وبتلك الفراغاتِ الَّتي يضعُها الكاتب فيه منتظرًا منَ القارئ أن يملأها ، وبتلك الدَّعوات الَّتي توجَّه للقرَّاء حتَّى يتعاملوا معَ النَّصِّ تعامُلا جماليًّا لا تعامُلا وثائقيّا . إنَّ هذه الحدود تُلزم القارئ بشيءٍ منَ الوفاء لنوايا الكاتب ومقاصده ، ولِطبيعة العصر الَّذي أُلِّف فيه . فليس للأثر إذن معنًى واحدٌ تقتصر القراءةُ على اكتشافه ، وليس الأثرُ الأدبيُّ مُنفتحًا انفتاحًا مُطلقًا لشتَّى القراءات بحيث يَتقبَّلُ أيَّ تأويل يُوضَع له " [3] ، فتتحوَّل اللُّغة – بهذا – إلى مجرَّد أنساق منَ العلامات المراوغة ، تعمِّق الإشكال المتمثِّل في لانهائيَّة المعنى ، وتقضي على فكرة أنَّ القراءة – وبدرجة مهمَّة – تفعيل لمقصد المؤلِّف قبل كلِّ شيء . وما يستتبع هذا من إخلال بشكل العلاقة بين النَّصِّ والقارئ ، الَّتي يفترض أن تتَّسم بالديالكتيكيَّة ، إذ ينبغي أن يؤثِّر كلٌّ منهما في الآخر ، في ضَوء أنَّ النَّصَّ هو من يفرض قارئه المتضمِّن سلفًا في بِنيته [4] . فيستحوذ علينا من خلال المعنى العميق الَّذي يعمل

---

[1] . يُنظَر : القعود ، عبد الرَّحمن ، **في الإبداع والتَّلقِّي** ، 179 .

[2] . السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 32 .

[3] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراة التَّقبُّل** ، 117 .

[4] . يُنظَر : السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 35 ، 36 .

على مستوى الوعي واللَّاوعي في القارئ ، بما يحتويه – أي النَّص – من رغبة نواة ، يدركها القارئ [1] .

وفي محاولة لضبط إمكانيَّة تعدُّد القراءات وانفتاحها اللَّامتناهي على التَّأويلات ، وكي لا تسقط قصديَّة المؤلِّف بشكل نهائي ، ووحدة النَّصِّ كذلك ، كان لا بُدَّ من وضع معاييرَ ضامنة لهذه التَّأويلات ، في ضوء حقيقة عدم المقدرة على ضبطها . وهذا ما دفع ستانلي فِشْ إلى إعطاء الجماعات المفسِّرة السُّلطة المطلقة ، انطلاقًا من عدم ثقته بالقارئ الفرد ، في ضوء ما أعطاه من صلاحيَّات مطلقة ، ذهب فيها إلى أنَّ القارئ يمنح كلَّ شيء ، وأنَّه يُعيد إنتاج المعنى في كلِّ قراءة جديدة ، حتَّى ليصبح النَّصُّ نصًّا آخر معَ توالي القراءات [2] .

وفي هذا الإطار تذهب نبيلة إبراهيم إلى أنَّ القراءة عمليَّة " لا يمكن للقارئ الفرد أن يقطع بنتائجها ؛ ذلك أنَّ تفسيره للنَّص ليس سوى مظهرٍ لتفسير جماعيٍّ للنَّص " [3] . وفي هذا السِّياق – أيضا – يشير عبد العزيز حمُّودة إلى أهمِّيَّة سلطة الجماعات المفسِّرة ، بوصفها ضابطًا ذا موثوقيَّة لتأويلات النَّص [4] . بينما يرى بعض الدَّارسين أنَّ العمل الأدبيَّ في الأصل محكوم بسلطة الجماعة من حيث هو " كونٌ رمزيٌّ تنشئه زمرة اجتماعيَّة يمثِّلها المؤلِّف ، ولها موقف مشترك تجاه هذا الكون الَّذي ترتبط بِنيتُه – إن كانت متماسكة بالقدر الكافي – بعلاقة تَماثُل معَ بِنية عالم الزُّمرة الواقعي " [5] .

ومهما يكن من شيء ، ومعَ ما في إحالة النُّصوص إلى سلطة الجماعات المفسِّرة من ثغرات ، تتطلَّب دراسة الظُّروف الَّتي تشكِّل وعي هذه الجماعات ، كشرط موثوقيَّة لتفسيراتها ، إلا أنَّ هذا ينطوي على مقدار أقلَّ من المخاطرة .

وفي هذا السِّياق ، تجدر الإشارة إلى أنَّ عمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة في العصر الأُموي ، كانت تتمُّ بطريقة جماعيَّة على نحو ما ؛ الأمر الَّذي يكسبها موثوقيَّة أكبر . وبالنَّظر إلى

---

[1] . يُنظَر : الرُّويلي ، ميجان . والبازعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 289 .

[2] . يُنظَر : السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 35 ، 36 . (هامش) .

[3] . **القارئ في النَّص** ، 102 .

[4] . **المرايا المحدَّبة** ، 399 ، 400 .

[5] . لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 69 .

طبيعة القصص موضوع الدِّراسة كذلك ، بوصفه قصصًا يصدر – في كثير من تجليَّاته – عن ذائقة عامَّة ، يعطي هذا سببًا إضافيًّا للادعاء بأنَّ عمليَّة التَّلقِّي المرتبطة بهذا الفعل الأدبي ، ذات موثوقيَّة ممتازة . هذا – أيضا – في ضوء ما يراه موكاروفسكي – رأسُ مدرسة براغ البِنيويَّة – من أنَّ الرَّائي أوِ المتلقِّي ليس إلا نتاج العلاقات الاجتماعيَّة المختلفة ، مؤكِّدًا البعد الجماعيَّ المنضويَ تحت عمليَّة التَّلقِّي [1] .

وحاصل القول ، إنَّ عمليَّة القراءة تعتمد – أكثر ما تعتمد – على كفاءة المتلقِّي ، فردًا كان أو جماعة . وعلى قراءة النَّصِّ غيرَ مرَّة ؛ ذلك أنَّ المعنى المتولِّدَ من القراءة الأولى يختلف عمَّا يمكن أن يُفهم في قراءة إضافيَّة [2] ، قد تصبح معَها علاقة القارئ بالقارئ ، أكثر أهمِّيَّة من علاقة القارئ بالنَّص ، في حال اكتسبت بُعدًا متشعِّبا [3] ، وجماعيّا ، في ضوء ما قد تقوم به القراءة من دمج بين الوعي واللَّاوعي – لمجموع القُرَّاء – في تحليل النُّصوص ، وإعادة صياغتها بصورة مختلفة . وبهذا تكتسب القراءة بعدًا تفاعليًّا معقَّدًا بين النَّصِّ والقارئ ، قد تصبح القراءة معَه – أيضًا – شكلا من أشكال تجسيد الذَّات [4] .

فاعليَّة النَّص ودورها في عمليَّة القراءة

وبإزاء هذه العوامل المتَّصلة بالقارئ ، ثمَّة عواملُ أخرى خارجةٌ عنه ، لا يد له فيها . ولعل أهمَّ هذه العوامل – بالإضافة إلى ظروف تلقِّي العمل الأدبيِّ – ما يمكن أن يُطلَق عليه فاعليَّة النَّصِّ الأدبي . فكما أنَّ استعداداتِ المتلقِّين الثَّقافيَّةَ تتباين من متلقٍّ لآخر ، فإنَّ كفاءة المبدع – ممثَّلا بنصِّه – تتفاوت من مبدعٍ لآخر كذلك . وكما أنَّ كفاءة المتلقِّي تلعبُ دورًا مهمًّا في عمليَّة التَّلقِّي ، فإنَّ فاعليَّة النَّصِّ الأدبيِّ تلعب دورًا مهمًّا في العمليَّة نفسها . ولعل هذا أن يكون مناسبة جيِّدة للإشارة إلى أنَّ عمليَّة التَّلقِّي لا ترتبط بالمتلقِّي فقط ، وإنَّما ترتبط – وإن بدرجة أقل – بالمبدع كذلك . وفي كلِّ هذا ، يبقى المتلقِّي نفسُه هو من يحكم على قيمة النَّص ؛ " فالَّذي

---

[1] . يُنظَر : سميرة جدو ، **عمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة** ، 46 ، 47 .

[2] . يُنظَر : درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 94 ، 95 .

[3] . يُنظَر : فضل ، صلاح ، **شفرات النَّص** ، 149 .

[4] . يُنظَر : السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 37 .

يقيِّم النَّصَّ هو القارئُ المُستوعِب له " [1] . ويعتمد هذا التَّقييم على درجة اشتهاء المتلقِّي للنَّصِّ ابتداء ، وما يمكن أن يُحْدِث هذا النَّصُّ في نفس قارئه بعد انتهاء عمليَّة القراءة من أثر . وذلك اعتمادًا على الأسئلة الَّتي وضعها إيزر ، من حيث هي معيارٌ لتقييم فاعليَّة النَّصِّ عند متلقِّيه . تلك الأسئلة هي : كيف يتمُّ استيعاب النَّص ؟ ما هي البِنياتُ الَّتي توجِّه القارئ في معالجة النَّص ؟ ما هي وظيفة النَّصِّ الأدبيِّ في سياقه ؟ [2] .

ولمَّا كان يُفترَضُ بالنَّصُّ أن يكون شيئًا يوازي الحياة ولا يوقفها ، ولمَّا كانتِ الغايةُ المرجوَّة من النَّص – أصلا – حملَ رسالة معيَّنة للمتلقِّي ، تنضوي على وظيفة جماليَّة وأُخرى معرفيَّة ، كانت قيمة العمل الأدبيِّ تتمثَّل بمقدار ما يُحدِث في المتلقِّي منَ اللَّذة والتَّأثير [3] ، وذلك حين تتمظهرُ حياة النَّصِّ الأدبيِّ بفعل القراءة [4] ، وبهذا يتَّضح دورُ النَّصِّ في عمليَّة التَّلقِّي ، وأهمِّيَّة الجمع بين مَنْهَجَي فاعليَّة النَّصِّ والتَّلقِّي [5] .

وهذا منوط – بقدر كبير – بمقدار ما يُمكن أن يمسَّ العملُ الأدبيُّ حياة الجماعة والفردِ كجزء منها ؛ ذلك أنَّ " الجماعة لن تتأثَّر بالشِّعر إلا إذا كان يُعالج شيئًا يمسُّ حياة الجماعة بشكل مباشَر . المهمُّ أن يتَّصل بحياتها بشكل أو بآخر ، وإلا ضَعُفَتِ استجابة الجماعة " [6] . وبعبارة أُخرى ، فإنَّ النَّصَّ الأدبيَّ الَّذي يُفترَض أن يتعامل معَه القارئ ، " لا بُدَّ أن يُشترَط فيه – كذلك – أن يكون ممثِّلا لمنظور الواقع بكلُّ تفاعلاته . ولا يمكن لهذا المنظور أن يتجلَّى بفرديَّته إلا من خلال بناء مُحكَم ، ولغة لا تسعى إلى تثبيت الأشياء والحكم عليها . وبهذا لا يستهلك النَّصُّ نفسه ، كما لا يقدِّم للقارئ مفاتيح الإثارة " [7] .

ولا يستوجب – في هذا السِّياق – أن يكون النَّصُّ واقعيًّا انطلاقًا من كونه ممثِّلا لمنظور الواقع ؛ " فقد يكون النصُّ الأدبيُّ مُغرِقًا في الخيال ، ولكنَّه بِلُغته الثَّريَّة المُحْكَمة يكون متفاعلا كلَّ

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئُ في النَّص** ، 101 .
[2] . يُنظَر : السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 40 .
[3] . يُنظَر : درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 80 .
[4] . يُنظَر : إيزر ، **فعل القراءة** ، 22 .
[5] . يُنظَر : إسماعيل ، عزُّ الدِّين ، **كيفيَّات تلقِّي الشِّعر في التُّراث الأدبي** ، 3 ، 8 .
[6] . عصفور ، جابر ، **مفهوم الشِّعر** ، 274 .
[7] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 103 .

التَّفاعل معَ الواقع ، وعلى العكس من ذلك ؛ قد يكون العمل الأدبيُّ مصنوعا ، لغةً وشُخوصا ، من نسيج الواقع ، ومعَ ذلك لا يقول شيئًا ذا قيمة عن مشكلات الواقع وتفاعُلِ الإنسان معَها " [1] . فاللُّغة – بمستوياتها المختلفة – هي من تحدِّد منظور العمل الأدبيِّ في مواجهة الواقع [2] .

وكي يكون النَّصُّ ذا فاعليَّة ، يؤثِّر في المتلقِّي كما ينبغي له أن يفعل ؛ كان لا بُدَّ أن تتوافر فيه جملةٌ منَ المعايير الأدبيَّة ، أو المقاييس الفنِّيَّة وثيقة الصِّلة بمفهوم الإنشاء الأدبي ، الَّتي تتمثَّل – كذلك – في معرفة العوامل الضَّابطة للولوج إلى عقليَّة المتلقِّي ؛ لأجل تقديم نصٍّ يمدُّ المتلقِّي بمتعة دائمة ، تكون سببًا في تحريضه على الاكتشاف ؛ الأمر الَّذي يعمِّق فعل التَّلقِّي بطبيعة الحال . ولكي يحقِّقَ النَّصُّ الأدبيُّ دوره ، لا بُدَّ أن يُكتَب بلغة جيِّدة ، تعبِّر عن جمال فنِّيٍّ يجعل منه نصًّا أدبيًّا يختلف عن كلام النَّاس في حياتهمُ اليوميَّة [3] .

وقد تنبَّه القدماء إلى هذه القضيَّة ، وأكَّدوا أهمِّيتَها ، فرأوا أنَّه إذا " كان الكلام الواردُ على الفهم منظوما ، مُصفًى من كدر العَيّ ، مقوَّمًا من أَوَدِ الخطأ واللَّحن ، سالمًا من جور التأليف ، موزونًا بميزان الصَّواب : لفظًا ومعنًى وتركيبا ؛ اتَّسعت طُرقُهُ ولطفت موالجُه ؛ فقَبِلَه الفهم وارتاح له " [4] . " إذِ المقصودُ بالشِّعر الاحتيالُ في تحريك النَّفس لمقتضى الكلام ، بإيقاعه منها بمحلِّ القَبول بما فيه من حُسن المُحاكاة " [5] .

وهكذا ، " فإنَّ المناوشة الفكريَّة والنَّفسيَّة بين المتلقِّي والنَّصِّ المُثقل بالغموض ، والمبنيِّ من خلال الأساليب البلاغيَّة ، تجعل المتلقِّي أكثر تحفُّزًا وقلقًا وتوتُّرًا إزاء المفاجآت والاحتمالات المتعدِّدة ، والدِّلالات المتباينة للمعاني ، لمعرفة التَّناسق بين هذه المعاني والتَّعابير الشِّعريَّة ، وذلك للوصول إلى إدراك سرِّ النَّصِّ الإبداعيِّ وغايتِه ، وفكِّ ألغاز صوره ودِلالاته ، والوقوف على الاهتزاز الحاصل بين المعاني والتَّعابير قبل دخولها النَّص ، والبِنية الَّتي آلت إليها بعد دخولها النَّص . ولعلَّ هذا التَّوتُّر والمتابعةَ بين المتلقِّي والنَّصِّ يخلق نوعًا منَ الدَّهشة واللَّذة الغامرة للمتلقِّي

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 101 .

[2] . يُنظَر : **نفسُه** ، 101 .

[3] . يُنظَر : عيَّاد ، شُكري ، **دائرة الإبداع** ، 124 .

[4] . ابن طباطبا ، **عِيار الشِّعر** ، 20 .

[5] . القرطاجنِّي ، حازم ، **منهاج البُلَغاء** ، 294 .

؛ فيشعر بعد هذه المعاناة بالمتعة النَّفسيَّة والفكريَّة " [1] . وهكذا ، فإنَّ قيمة العمل الإبداعيِّ تتمثَّل فيما يشتمل عليه من أشياء ، قوامُها الصِّياغة ، والتَّأليف ، والإشارة ، والتَّلويح ، والتَّعريض ، والغموض ، والالتفات . ولكي يؤدِّيَ النَّصُّ الوظيفة المتوقَّعة منه ، وتلافيًا لتداعي المعاني الحرِّ واللاَّنهائي ، كان لا بُدَّ أن تكون كلُّ هذه الاستراتيجيَّات البلاغيَّة والفنِّيَّة مرهونة بقصديَّة المبدع ، أو موجَّهة على أساسها على أقلِّ تقدير ، إذ إنَّ المبدع ملزم في النِّهاية – بطريقة ما – أن يوضِّح المعاني الَّتي يسوقها للمتلقِّي [2] .

وبعد . فقد فرَّق النَّقد الحديث – كذلك – " بين نوعين منَ الأُسلوب الأدبيِّ : أحدهما تعبيريٌّ والآخر تقريري . يقدِّم الشَّاعر في الأوَّل تجربته تاركًا للآخرين استشفاف ما فيها من أفكار وأهداف ، وما يختلج في نفس صاحبها من عواطفَ وأحاسيس وانفعالات . أمَّا الأُسلوب التَّقريريُّ الخطابي ، فيقدِّم فيه الشَّاعر تجربته تقديمًا مباشَرا ، بحيث تُفهَم في سرعة ، ولا يجد القارئ معاناة في البحث عن أفكار الشَّاعر ومراميه " [3] . وهكذا ، فإنَّ كفاءة النَّصِّ الأدبيِّ تعتمد – كذلك – على نوعيَّة الأسلوب المتَّبع ، فالأدب الحقيقي يجاوز أن يكون ظاهرة صوتيَّة تنتهي بانتهاء إلقاء القصيدة مثلا ، وإنَّما تتجاوز هذا إلى أن تُحدِث بُعدًا معرفيًّا وجماليًّا في الأجيال اللَّاحقة ، وفي حقب زمنيَّة قد تبدو لا متناهيَّة .

وبالنَّظر إلى خصوصيَّة الجنس الأدبيِّ موضوعِ الدَّرس ، تتبدَّى ثمَّة عواملُ أُخرى ، تجعل منَ النَّصِّ أكثر فاعليَّة على نحو إضافي . ذلك لأنَّ القصَّة – كما هي كلُّ أشكال الفنِّ وربَّما بقدر أكبر – فعلٌ مراوغ ، يتوسَّل به المبدع لإيصال ما يودُّ أن يوصله للمتلقِّي ، دون أن يجبهَهُ به هكذا بشكل واضح ، معَ إدراكه – أي المبدع – لما في هذا الفعل من إضعاف أنظمة الدِّفاع لدى المتلقِّي ، وبالتَّالي إحداث أكبر قدر منَ التَّأثير . وقد كان الأُمويُّون " على جانب كبير منَ المكر والدَّهاء السِّياسيّ ، فحين وجدوا أنَّ القَصص تروج لدى العامَّة ويُقبلون عليها ، رأَوا أن يستغلُّوا هذه النَّاحية

---

[1] . درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 146 . ويُنظَر : **نفسه** ، 54 ، 55 .

[2] . يُنظَر ، فضل ، صلاح ، **علم الأُسلوب : مبادئه وإجراءاتُه** ، 143 .

[3] . بكَّار ، يوسُف ، **بناء القصيدة في النَّقد العربيِّ القديم** ، 156 .

في تثبيت أركانهم وتدعيم سلطانهم . فقد رُوِيَ أنَّ معاوية حين بلغه أنَّ عليًّا قنت فدعا على قومٍ من أهل حربه ؛ أمر رجلا يقصُّ بعد الصُّبح ، وبعد المغرب ، يدعو له ولأهل الشَّام " [1] .

وهكذا تتوضَّح فاعليَّة النَّصِّ من حيثُ هو قصَّة ، في أيِّ مجتمع ، وفي مجتمع كالمجتمع الأُمويِّ بخاصَّة ، يجد المبدع نفسه فيه محكومًا بكثير منَ المقيِّدات ؛ فيلجأ – والحالة هذه – إلى نوعٍ منَ الاحتيال المتمثِّل في هذا الشكل الأدبي ، الَّذي يبدو ملائمًا جدًّا لمواجهة هذا الإشكال ، لارتباطه بموضوعة الحبُّ ، الَّتي قد تواجه مقيِّداتٍ إضافيَّة في المجتمعات . وبالرُّغم من هذا ، يبدو هذا اللَّون منَ القصص ذا فاعليَّة كبيرة ، بالنَّظر إلى كونه قصًّا أولا ، وبالنَّظر إلى موضوعه ثانيا ، بما له من مكانة في نفوس متلقِّيه في ذلك العصر ، وفي كلٌّ عصر . إن بطابعه الحضريِّ كما هي الحال في أشعار المُحقِّقين ، أو بتلك النَّغمة الحزينة الَّتي كانت أكثر ما تشيع في أشعار العُذريِّين ، فتحدث في متلقِّيها أثرًا قويًّا بما تمتلكه من فاعليَّة . يقول مجنون ليلى [2] :

الطَّويل

أَحِـنُّ إِلــى أَرْضِ الْحِجَــازِ وَحَــاجَتِي	**خِيَــامٌ بنجْـدٍ دُونَهَـا الطَّـرْفُ يَقْصُـرُ**
وَمَـا نَظَـرِي مِـنْ نَحْـوِ نَجْـدٍ بِنَـافِعِي	**أَجَـلْ ، لاَ ، ولكنِّــي عَلَـى ذَاكَ أَنْظُـرُ**
أَفِــي كُــلِّ يَــوْمٍ عَبْــرَةٌ ثُــمَّ نَظْــرَةٌ	**لَعَيْنِــك يجْـــرِي مَاؤُهَـــا يَتَحـــدَّرُ**
متــي يَسْـتَرِيحُ الْقَلْـبُ إمَّـا مُجَـاوِرٌ	**حَـــزِينٌ وإمَّـــا نَـــازِحٌ يتَـــذَكَّرُ**

وإذا كانت موضوعة الحُبِّ تُحدِث في نفس متلقِّيها أثرًا قويًّا من حيث هي موضوع أصلا ، فإنِّ الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فقد يُحدِث النَّصُّ – بوصفه نصًّا له خصوصيَّته – أثرًا خاصًّا في نفس المتلقِّي . يحكي صاحب الأغاني ، أنَّ ابن أبي عتيق لمَّا أنشده عمرُ قوله في امرأة أرسلها تسترضي بعضهن [3] :

الرَّمَل

فَبَعَثْنَـــــا طَبَّـــــةً [4] مُحْتَالَـــــةً	**تَمْـــزُجُ الْجِـــدَّ مِـــرارًا باللَّعِـــبْ**

---

[1] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصصُ العشَّاق النثريةُ في الشِّعر الأُمويِّ** ، 58 .

[2] . **الدِّيوان** ، 104 .

[3] . **الدِّيوان** ، 38 ، 39 .

[4] . جاء في لسان العرب " اصنعْه صنعة من طبَّ لمن حبَّ ، أي صنعة حاذق لم يحبُّ " . مادَّة (طبب) .

تَرْفَـــعُ الصَّـــوْتَ إذا لاَنَـــتْ لَهـــا وتُراخـــي عنـــدَ سَـــوْرَاتِ الْغَضَـــبْ
لَـــمْ تَـــزَلْ تَصْـــرِفُها عَـــنْ رَأْيِهـــا وَتَأَنَّاهـــــــــا بِرِفْـــــــــق وَأَدَبْ

قال : النَّاس يطلبون خليفة منذ قتل عثمان ، في صفة قوَّادتك هذه ، يدبِّر أمورهم فما يجدونه [1] .

وقد كان الأعجاب بالنَّصِّ – أحيانًا – يجاوز التَّعبير الكلاميَّ إلى الفعل . من ذلك أنَّ مُصعبَ بن الزُّبير لمَّا أُنشد قول جميل [2] :

البسيط

مـا أنـسَ ، لا أنـسَ منهـا نظـرةً سـلفت بـــالحِجْرِ يـــومَ جَلَتْهـــا أُمُّ منظـــورِ
ولا انسِـــلابتُها [3] ، خُرسًـــا جَبائِرُهـــا [4] إلـــيَّ ، مـــن ســـاقِطِ الأرواقِ [5] مســـتورِ

أرسل في طلب أُمِّ منظور هذه ، وسألها أن تجلوَ له عائشة بنت طلحة كما جلت بثينة ، ففعلت ، فأقبل عليها ، فأخذ ينظر إليها بمؤخِّر عينه – وقد ركب ناقته – كما فعل جميل [6] .

وبطبيعة الحال . وبصرف النَّظر عن طبيعة الأثر الَّذي يحدثه النَّصُّ القصصيُّ في متلقِّيه أو قوَّته ، أو ربَّما في ضوء هذا الأثر وقوَّته بالذَّات ، تتفاوت القَصص في حدِّ ذاتها من حيثُ قوَّةُ العلاقة بين مكوِّنات الصُّورة الفنِّيَّة ، وما يفترض أن تسبِّبه من لذَّة للمتلقِّي ، تجعله ينخرط في النَّصِّ بشكل أكثر عمقا . " ومنَ المزايا الَّتي تكفل سيرورة القصَّة وتحفظ لها قيمتها الفنِّيَّة ، أن تُثير نشاط قارئها وسامعها ليُقبِل عليها ، ولا يكون ذلك إلا بتخيُّر أطراف الأخبار ، وأجدى الأحوال فيما يدخل على قلب القارئ والسَّامع بلا استئذان . ومن بدائع متطلَّباتها الفنِّيَّة التَّعبيرُ السَّليم ، والصُّور والأخيلة ، وأن تجول بأُسلوب ذي عذوبة ، وفي غير تكلُّف " [7] . وبهذا تكتسب القصص

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 146 .
[2] . **الدِّيوان** ، 70 .
[3] . انسلب : أسرع في السَّير جدًّا ، حتَّى كأنَّه يخرج من جلده . يُنظَر : الزَّبيدي ، **تاج العروس** ، مادَّة (سَلَبَ) .
[4] . الجبائر : الأَسْوِرَةُ منَ الذَّهب والفضَّة ، واحدتها جِبارة وجَبيرة . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (جَبَرَ) . وأراد أن يُكنِّي عن كونها ممتلئة ؛ فلا تصدر جبائُرها صوتًا إذا تحرَّكت .
[5] . الرِّواق : " سترٌ يُمدُّ دون السَّقف " . الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (روق) .
[6] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 8 / 120 .
[7] . المحاسني ، زكي ، **أقاصيص العرب** ، 27 .

فاعليَّة أكبر ، في التَّأثير في نفس المتلقِّي ، وربَّما استمالته – على نحو تحريضيٍّ – لأجل الدِّفاع عن قضيَّة كالحُب ، واجهتِ الكثير منَ التَّعنُّت والرَّفض .

القُرَّاء

لعلَّ أوَّل عناية بارزة بالجمهور القارئ ، كانت تلك الَّتي نادى بها الكاتب والرِّوائيُّ الإنجليزيُّ إدجار ألان بو . فقدِ اهتمَّ هذا الكاتب بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفنِّيِّ المراد إحداثه فيه . فصرَّح أنَّه يفكِّر – أوَّل ما يفكِّرُ – في نوع الأثر الَّذي يقصد إليه ، وبعد ذلك في الوسائل التَّعبيريَّة الَّتي تلائمه [1] . وقد بالغ النُّقَّاد المعاصرون في المساواة بين المبدع والمتلقِّي ، فقد وحَّد رولان بارت بينهُما ، حتَّى إنَّه قال بوجود الكتابة القارئة . فالنَّصُّ يتكلَّم كما يريد القارئ ، بل إنَّ قيمة النَّصِّ وأهمِّيَّتَه تتمثَّل فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرَّة أُخرى [2] ، من منطلق أنَّ الشِّعريَّة تجاوز أن تكون شعريَّة إبداع فقط ، إلى كونها شعريَّة مضمون وتلقٍّ كذلك [3] .

ومهما يكن شكل الاختلاف حول مكانة المتلقِّي أو درجته ، فإنَّ ثمَّة حدٌّ أدنى من الاتفاق القائم على حقيقة أنَّ العمليَّة الإبداعيَّة لا تتمُّ " إلا بوجود المتلقِّي ، بحيث يمكن اعتبارُه شريكًا حقيقيًّا في عمليَّة إعادة الخلق الأدبي . بل إنَّ منَ المحقَّق أنَّ ارتباط العمل الأدبيِّ بمبدعه يقتصر عمليًّا على لحظة الإبداع ذاتها ، حتَّى إذا ما تمَّت عمليَّة الولادة للكائن الجديد أخذ شيئًا منَ الاستقلال وأصبح له وجودٌ في ذاته ، بينما منَ المُحقَّق – أيضًا – أنَّ ارتباط العمل الإبداعيِّ بمتلقِّيه يُصبح عمليَّة مستمرَّة متجدِّدة ، يتوالى المتلقِّين واحدًا بعد الآخر ، وجيلا بعد جيل " [4] . " وهذا يعني أنَّ القارئ شريك للمؤلِّف في تشكيل المعنى ، وهو شريكٌ مشروع ؛ لأنَّ النَّصَّ لم يُكتَب إلا من أجله " [5] . وبهذه الرُّؤية ، يتحوَّل القارئ أوِ المتلقِّي إلى مكوِّنٍ فاعل في الخطاب ؛ لأنَّه يعدل بمقاصد الأديب حيث يشاء ، بأن يحيط الخطاب برؤية مخصوصة ، تصنعها تجربته ،

---

[1] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 114 .

[2] . يُنظَر : مُحمَّد عبد المطَّلب ، **البلاغة والأسلوبيَّة** ، 172 .

[3] . يُنظَر : طريَّة ، عمر ، **جدليَّة الإبداع والتَّلقِّي** ، 233 .

[4] . عبد المطَّلب ، مُحمَّد ، **البلاغة والأُسلوبيَّة** ، 186 ، 187 .

[5] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 101 .

وقدرته الخاصَّة على التَّخيُّل [1] . وفي هذا السِّياق " لم يهتمَّ ياوس بما هو متكوِّن ، وإنَّما ما يُمكن أن يتكوَّن ، أي بشكل النَّصِّ في وعي القارئ الَّذي يُسهم في بناء معناه " [2] . إنَّ هذا الإدراك لمكانة القارئ أو المتلقِّي دفع الغذَّامي لأن يقول " كنَّا قديمًا نقول : إنَّ المعنى في بطن الشَّاعر ، غير أنَّ زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشَّاعر ، ووضعه نارًا حارقة في بطن القارئ " [3] .

وهذا الفهم الحداثيّ لدور القارئ ومكانته ، جعل الاهتمامَ به " من ثَمَّ يُوظَّف توظيفًا خاصًّا داخل إطار آخرَ أوسعَ وأشمل . فهناك من يجعله يرتبط بالنَّقد النِّسْوي ؛ فيصبح مركزًا جنسيًّا نوعيًّا يدلُّ على التَّحيُّز . أو قد يكون مركز كشف نفسيٍّ كما هو الحال عند أصحاب النَّظريَّة النَّفسيَّة . أو قد يكون مبدعًا ومنتجًا للنَّصِّ كما هو عند البِنيويِّين الأوائل . أو قد يكون ذاتًا واعية تتفاعل معَ النَّصِّ وتمنحُه وجودَه كما هي الحال عند الظَّاهراتيَّة " [4] .

وبعد ، فقد كانت قضيَّة التَّفاعل بين النَّصِّ والقارئ ، سببًا رئيسا في بحث إيزر عن مفهوم إجرائي جديد لنظريَّته ، يمكن من خلاله فهمُ عمليَّة التَّواصل بين النَّصِّ والقارئ بشكل أفضل ، وما ينتج عنها من تأثيرات . فجاء بمفهوم القارئ الضِّمني ، الَّذي هو قارئ يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة في فهم الأدب ، وتحقيق استجابات معيَّنة ، من أجل الوصول إلى تفاعل جماليٍّ بين النَّصِّ والمتلقِّي [5] . " وبهذا المفهوم تمكَّن (آيزر) منَ الدَّمج بين معنى النَّصِّ والقارئ ، بالتَّفاعل بينهما من جهة ، وبين النَّصِّ والقارئ الضِّمني من جهة أخرى ، وجعل القارئ الضمنيَّ أساسًا لعمليَّة التَّواصل " [6] . ولعل عمرَ بن أبي ربيعة كان مدركًا لدور هذا المتلقِّي الضِّمني الَّذي يستحضره أثناء عمليَّة الخلق الأدبي ، إذ يقول [7] :

الوافر

أُحِــبُّ لحــبِّ عبلــةَ كــلَّ صــهرٍ علمــتُ بـــه لعبلـــةَ أو صـــديقِ

---

[1] . يُنظَر : الزَّنكري ، حمَّاد ، **المتلقِّي عند القدماء : السُّلطة المحبوسة** ، 291 .

[2] . خرماش ، مُحمَّد ، **فعل القراءة وإشكاليَّة التَّلقِّي** ، 7 .

[3] . **تأنيث القصيدة والقارئُ المختلف** ، 147 .

[4] . الرُّويلي ، ميجان . والبازَعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 283 .

[5] . يُنظَر : جدُّو ، سميرة ، **عمليَّة التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة** ، 32 .

[6] . حسن ، مُحمَّد ناجح ، **الإبداع والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهليّ** ، 39 . ويُنظَر : **نفسه** ، 205 .

[7] . **الدِّيوان** ، 250 .

ولــــــولا أن تعنِّفنـــــي قـــــريشٌ   وقــولُ النَّاصــح الأدنــى الشَّــفيقِ
لقلــــــتُ إذا التقينــــا قبِّلينــــــي   ولــو كُنَّـا علــى ظهــر الطَّريــقِ
فمــا قلــبُ ابــن عبــد الله فيهــا   بصـــاحٍ فـــي الحيـــاة ولا مُفيـــقِ

وهذا القارئ الضِّمنيُّ – من وجهة نظر إيزر – " ليس لو وجودٌ في الواقع ؛ وإنَّما هو قارئ ضمني ، يُخلَق ساعةَ قراءة العمل الفنِّيِّ الخياليِّ ؛ ومن ثَمَّ فهو قارئ ذو قدرات خياليَّة ، شأنه شأن النَّص . وهو لا يرتبط مثلَه بشكل من أشكال الواقع المحدَّد ، بل يوجِّه قدراتِه الخياليَّةَ للتَّحرُّك معَ النَّص ، باحثًا عن بنائه ، ومركز القوى فيه ، وتوازنه ، وواضعًا يدَهُ على الفراغات الجدليَّة فيه ، فيملؤها باستجابات الإثارة الجماليَّة الَّتي تحدث له " [1] . وهو – إلى هذا – مدرك لأسرار الأساليب اللُّغويَّة للنَّصِّ الَّذي يقرأه ، يعيش عمليَّة الصَّنعة الأدبيَّة من أوَّلها إلى آخرها ، دون أن ينتزع نفسه منَ النَّصِّ ليبحث عن بديل واقعيٍّ لعلاماته [2] . فهو " يتجسَّم في الدَّعوات والإشارات والتَّلميحات الَّتي تحثُّ القارئ على ملء فراغات النَّصِّ من عنديَّاته " [3] . فالنَّصُّ الأدبيُّ نصَّان : " نصٌّ موجود تقوله لُغتُه ، ونصٌّ غائبٌ يقوله قارئٌ منتظَر " [4] .

وتجدر الإشارة – هنا – إلى أنَّ ثمَّة فرقًا بين هذا القارئ الَّذي يخلقه النَّصُّ لنفسه ، وبين القارئ الفعلي ، الَّذي لا يكون أبدًا جزءًا منَ النَّص ، وإنَّما يُفترض وجودُه خارجه [5] . بخلاف القارئ الضِّمنيِّ الَّذي يتحوَّل إلى بِنية نصِّيَّة ، تتجسَّد فيه كلُّ الميول المسبقة اللَّازمة ، لكي يمارس أيُّ عمل فنِّيٍّ تأثيرَه في قارئه [6] .

إنَّ هذا يشكِّلُ " نوعًا آخر من أنواع مشاركة المتلقِّي في الإبداع الشِّعريّ ، فوجود القارئ الضِّمنيِّ المُمَثِّل لذوق المتلقِّي الحقيقيِّ في نصِّ المبدع ، فارضًا شروطه المتنوِّعة ، لا يقلُّ شأنًا

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 103 .
[2] . يُنظَر : **نفسُه** ، 103 .
[3] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 118 .
[4] . عيَّاشي ، منذر ، **مقالات في الأُسلوبيَّة** ، 144 .
[5] . الرُّويلي ميجان . والبازَعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 284 .
[6] . يُنظَر : السَّيِّد ، نُهى ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 35 . وقد أوضح إيزر الفروقات الَّتي ينضوي عليها اصطلاحُه منَ الاصطلاحات المجاورة الأُخرى . يُنظَر : خضر ، ناظم عودة ، **الأُصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي** ، 160 – 164 .

عن الدَّور الذي يلعبه المبدع نفسه في عمليَّة الإبداع ، وبهذه المشاركة يتَّسع دور المتلقِّي في هذه العمليةِ لينافسَ دور الشَّاعر المبدع " [1] ، في ضوء ما تقوم عليه الأعمال الأدبيَّة من جدل ضمني بين الأطراف الحاضرة في العمليَّة الأدبيَّة ، وتوتُّرات تفرزها طبيعة الاختلاف بين القارئ المضمر ، والقارئ الحقيقي ، ينتج عنه ما يسمِّيه فش القارئ الخبير [2] ، الَّذي هو – عنده – خليط من القارئ المجرَّد أو الضِّمني عند إيزر ، ومنَ القارئ الفعليِّ الحي ، فيصبح هذا القارئ الخبير – من وجهة نظر فش – عارفًا بكلِّ الاستجابات المحتملة الَّتي يستدعيها نصٌّ معيَّن [3] .

وهذا يحيلنا – مرَّة أُخرى – إلى الإشكال المتمثِّل في التَّفسيرات الحرَّة واللَّانهائيَّة لمعنى النَّص ، ذلك بتساؤل مهم هذه المرَّة : هل يقرأ القارئ النَّصَّ بحريَّة تامَّة ؟ أم هو يترسَّم خُطى قارئ ضمنيٍّ في النَّص ؟ وثمَّة تساؤل آخر : إلى أيِّ طرف من أطراف النَّشاط الأدبيِّ يبدو القارئُ الضِّمنيُّ منحازًا أكثر ، أو بمعنًى آخر ، أيٌّ من المكانتين – مكانة المبدع أو القارئ – يعمل القارئ الضِّمنيُّ على تعزيزها ؟ إنَّ إجابة ما على هذه السُّؤال ، تتطلَّب إحاطة بكل ما يكتنف العمل الأدبيَّ من ملابسات ، قد تكون نظرة المبدع للمتلقِّي من أهمِّها ؛ لأنَّها تمسُّ جوهر مفهوم القارئ الضِّمني ، في كونه استحضارًا لمكانة للمتلقِّي أثناء عمليَّة الإنتاج الأدبي ، أو مجرَّد وسيلة لإخضاع المتلقِّي لوجهة نظر المبدع .

القُرَّاء القُصَّاص

وكأيِّ نشاط أدبيٍّ آخر ، كان هذا التَّنازع موجودًا بين المبدع والمتلقِّي الأُمويَّين . ذلك أنَّ المتلقِّي الأُمويَّ لم يكن ليقنع بدور سلبيٍّ في صناعة هذا القَصص ، رافضًا أن يكتفيَ بالبعد السَّطحيِّ للتَّلقِّي ، انطلاقًا من شعوره بالأهليَّة الكاملة ، لمشاركة المبدع صنعته الأدبيَّة . فقد كان المتلقِّي الأُمويُّ يستدرك على ما يذهب إليه الشَّاعر من قول ، بفعل ثقافته أولا ، وبفعل استشعاره

---

[1] . حسن ، مُحمَّد ناجح ، **التَّلقِّي والإبداع في الشِّعر الجاهليّ** ، 193 .

[2] . ويُنظَر : القارئ المثالي عند ستانلي فش وجوناثان كولر ، والمُستهدف ، وإلخ . يُنظَر : الرُّويلي ، ميجان . والبازعي ، سعد ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 289 .

[3] . يُنظَر : السَّيِّد ، نهى ، **جماليَّاتُ تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 36 ، 37 .

لدوره القصصيِّ ثانيا . فهذه عائشة بنتُ طلحة – وقد سهرت ليلة لهمٍّ ألمَّ بها – تقول [1] : إنَّ ابنَ أبي ربيعة لجاهل بليلتي هذه إذ يقول [2] :

الطَّويل

وَأَعْجَبَها مِنْ عيشها ظِلُّ غُرْفَةٍ وَرَيَّانُ مُلْتَفُّ الْحَدائِقِ أَخْضَرُ
وَوَالٍ كَفَاها كُلَّ شيءٍ يَهُمُّها فَلَيْسَتْ لِشَيءٍ آخِرَ اللَّيلِ تَسْهَرُ

وهكذا ، فقد كان المتلقِّي الأُمويُّ يمارس دورًا قصصيًّا في كثير منَ الأحيان ، ويحمل المبدع – أو يحاول على الأقل – على أن يتَّجه بالنَّصِّ الوجهة الَّتي يريد . فيضفي بذلك على النَّصِّ إضافاتٍ جديدة ، من ذلك أنَّ ابن أبي عتيق لمَّا بلغه قول عمر [3] :

الطَّويل

وَمَنْ كَانَ مَحْزونًا بِإهْراقِ عَبْرَةٍ وَهَى غَرْبُها فَلْيَأْتِنا نَبْكِهِ غَدا
نُعِنْهُ عَلَى الإِثْكَالِ إنْ كَانَ ثَاكِلاً وَإنْ كَانَ مَحْروبًا [4] وإنْ كَانَ مُقْصَدا [5]

أخذ معه خالدًا الخِرِّيت [6] ، وانطلق إلى عمر ، فقال : جئناك لموعدك . فقال عمر : وأيُّ موعد بيننا ؟ قال : قولك فليأتنا نبكه غدا . قد جئناك ، والله لا نبرح أو تبكي إن كنت صادقًا في قولك ، أو ننصرف على أنَّك غير صادق [7] .

وقد تنبَّه منظِّرو التَّلقِّي الأوائل إلى هذه الرَّغبة الَّتي تعتمل في دواخل بعض المتلقِّين ، فاقتضى الأمر – عندهم – دراسة نوعيَّة خاصَّة منَ القرَّاء الممتازين ، يمتلك كلُّ واحد منهم أُفقًا

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 192 .
[2] . **الدِّيوان** ، 120 ، 121 .
[3] . الدِّيوان ، 113 .
[4] . المحرُوب : المسلوبُ مالُه . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (حرب) .
[5] . المُقْصَد : المُنْصَف . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (قصد) .
[6] . الخِرِّيتُ : " الماهر الَّذي يهتدي لأَخْراتِ المفاوز ، وهي طرقُها الخفيَّة ومضايقُها " . **نفسُه** ، مادَّة (خرت) . وهو خالد بن عبد الله القسري ، يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 163 .
[7] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 163 .

فكريًّا خاصّا ، يحدِّد طبيعة تلقِّيه [1] . وقد اقتضى هذا – بطبيعة الحال – هؤلاء المتلقِّين الممتازين شكلا متقدِّمًا – وملموسًا بشكل أكبر – منَ المشاركة في صناعة هذا القَصص ، من خلال اضطِّلاعهم بصناعة نوعٍ منَ القَصص التَّكميلي ، إن جاز أن يُسمَّى كذلك ، يوازي القَصص من حيث كونُه شعرًا ، دون أن يكون للمبدع كبير تأثير فيما يقومون به من نشاط أدبي ، في ضوء امِّحاء الحدود الفاصلة – أحيانًا كثيرة – بين القَصَّاص والشَّاعر ، في ذلك العصر وفي كل عصر [2] . ولعلَّ صنيع ابن أبي عتيق معَ عمرَ أن يكون دليلا على هذه الرَّغبة القويَّة في المشاركة في تشكيل هذا القصص ، من خلال ما يقوم به المتلقِّي من فعل يضيف إلى النَّسيج القصصيِّ خيوطًا جديدة .

وبمعنى آخر ، فقد كان ما عدَّه بعض الدَّارسين المُحدثين قَصصًا عشقيَّة نثريَّة ، شكلا من أشكال التَّلقِّي المتقدِّم ، كان ناتجًا عن قوَّة الاستجابة المعرفيَّة والجماليَّة لشعر الغزل الأموي ، بوصفه نواة هذا القصص ، لا القصص بعينه . ذلك أنَّ القصص الغزليَّ الأُمويَّ – فيما سيأتي في مواضعه من هذه الدِّراسة – شيءٌ أكبر منَ القصَّة الشِّعريَّة الضَّيِّقة ، وهو – كذلك – أكبر من هذه الأخبار الَّتي تحكيها لنا كتب التُّراث .

وهكذا ، يمكن فهمُ الكيفيَّة الَّتي تحوَّل بها هذا القَصص من قصص ارتبط بزمرة خاصَّة منَ الشُّعراء في البَدء ، إلى قصص اكتسب معَ الوقت – وفعل القُصَّاص كمتلقِّين استثنائيِّين – هذه الرُّوح الشَّعبيَّة . وفذلكة الموضوع ، أنَّ عمليَّة التَّلقِّي كانت تتمُّ على مرحلتين منفصلتين : تتمثَّل الأولى في تلقِّي القُصَّاصُ نواة القصَّة شعرًا من مبدعها مباشرة ، ثمَّ يمرِّرونها – بعد ذلك – للعامَّة بعد أن يُحدثوا فيها فعلهم ؛ في عمليَّة يقومون فيها بدور المتلقِّي والمبدع في آن . وقد كان قد تنبَّه إلى هذا عزُّ الدِّين إسماعيل ، حين رأى أنَّ ثمَّة نوعًا منَ التَّلقِّي الإبداعيِّ للشِّعر ، تتحوَّل فيه عمليَّة التَّلقِّي " على يد المتلقِّي إلى نصٍّ نثريٍّ أدبي ، بعد أن يكون المتلقِّي قدِ انفعل به أوّلا ، وتمثَّل له أبعادًا دِلاليَّة بمقدار ما تسعفه قدراته العقليَّةُ على الفهم والاستبطان " [3] .

---

[1] . يُنظَر : ياوس ، هانز روبرت ، **جماليَّة التَّلقِّي** ، 11 . (من مقدِّمة المُترجِم) .

[2] . يُنظَر : تيمور ، محمود ، **فنُّ القصص : دراسات في القصَّة والمسرح** ، 301 ، 302 .

[3] . **كيفيَّاتُ تلقِّي الشِّعر في التُّراث الأدبي** ، 44 .

فجَواتُ النَّص

تُعدُّ فجواتُ النَّصِّ من أهمِّ المفاهيم الإجرائيَّة لنظريَّة التَّلقِّي ، بما تعطيه للقارئ من إمكانيَّة الانغماس في الأعمال الأدبيَّة ، وإشراكه بشكل أكثر ملموسيَّة في عمليَّة الإنشاء الأدبي ، من خلال تنشيط ملكة الرَّبط عنده [1] ، باعتبار العمل الأدبيِّ " بِنية مؤطَّرَة ، تقوم في أجزاء منها على الإبهام النَّاشئ عمَّا تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعيَّن على القارئ ملؤُها " [2] . و" يُمكننا في ضوء ما سبق أن نتصوَّر تلك الفجواتِ ، الفراغاتِ وكأنَّها أدواتٌ غيرُ مرئيَّة ، يمتلكها النَّصُّ . أمَّا عملُها فهو إجبار القارئ على إتمام الموضوع الجماليِّ أوِ الاستجابة الجماليَّةِ في عمليَّة التَّلقِّي ؛ ففي ضوئها تَبرُزُ مهمَّة القراءة الفاعِلَة " [3] .

ومعَ أنَّ هذه الفراغاتِ تثير عمليَّة التَّخيُّل عند القارئ بما تتركه من ربط لأبعاد النَّص ، وما يستتبع هذا من حث للقارئ على تنسيق تلك الأبعاد [4] ، إلا أنَّه يظلُّ من غير الواضح إذا ما كان آيزر " يرغب في منح القارئ القوَّة في ملء الفراغات في النَّصِّ حيث يشاء ، أم أنَّه يجعل منَ النَّصِّ الفيصل النِّهائيَّ فيما يحدِّده القارئ من معنى " [5] . " فالقُرَّاء يأخذون النَّصَّ إلى وعيهم محوِّلين إياه إلى تجرِبة خاصَّة بهم ، بما يقومون به منَ التَّوفيق بين تناقضات وجهات النَّظر المتباينة الَّتي تظهر في النَّصِّ من ناحية ، أو بما يقومون به – بطرائق متباينة – من ملءٍ للثَّغرات بين وجهات النَّظر من ناحية ثانية " [6] . " ويبدو أنَّ مخزون التَّجرِبة الخاصِّ بالقارئ يقوم ببعض الدَّور في هذه العمليَّة ، وفي الوقت نفسه يضع النَّصُّ القواعد الَّتي يحقِّق القارئ المعنى على أساس منها " [7] . وتجدر الملاحظة أنَّ الفُسحة الَّتي يمنحها النَّصُّ للقارئ لأجل ملء الفجوات ،

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئُ في النَّص : نظريَّة التَّأثير والاتِّصال** ، 106 . مجلَّة فصول ، م . 5 ، ع . 1 ، 1984 . (مُلحق بالمقال : حوار أجرته الدكتورة نبيلة إبراهيم باللغة الإنجليزية مع الأستاذ ولفجانج إيزر خلال زيارتها لجامعة كونستانس في ألمانيا الغربية في صيف 1984 / ترجمة : فؤاد كامل) . (من جواب س 4 ، ص 104) .

[2] . هولب ، روبرت ، **نظريَّة التَّلقِّي : مقدِّمة نقديَّة** ، 12 . (من مقدِّمة المترجم) .

[3] . السَّيِّد ، نُهى فؤاد ، **جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر** ، 34 ، 35 .

[4] . يُنظَر : خضر ، ناظم عودة ، **الأُصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي** ، 158 .

[5] . سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 191 .

[6] . **نفسُه** ، 191 .

[7] . **نفسُه** ، 191 .

تعتمد – بشكل كبير – على طبيعة النَّصِّ نفسه ، وفيما إذا كان نصًّا مفتوحًا أو مغلقًا ، إذ تتَّسم بعض النُّصوص كالقَصص البوليسيَّة والهزليَّات بأنَّها نصوص مغلقة [1] ، فيما تبدو نصوص أُخرى أكثر انفتاحا ، بالنَّظر إلى مدى ارتباطها بواقع الحياة ، ودور القارئ فيها .

النُّصوصُ النَّثريَّة وعلاقتها بالتَّلقِّي

إنَّ فنَّ الشِّعر – وإن يكن أعلى مظاهر التَّعبير الأدبيِّ في الآداب كُلِّها – إلا أنَّه في واقع الأمر " يمثِّل طبقة بعينها منَ الفنَّانينَ والمتذوِّقين جميعا . وهو – عند النَّظرة المتفحِّصة العميقة – إنَّما يعكس الحياة الفنِّيَّة لقطاع معيَّن منَ الإنتاج الأدبي ، فهو لُغة الطَّبقة الَّتي يتوفَّر لها نوعٌ معيَّنٌ منَ الثَّقافة والحس ، وليس لُغة جميع المشتغلينَ بالحياة الفنِّيَّة إنتاجًا وتلقِّيا " [2] . وثمَّة حقيقة أُخرى كذلك ، وهي " أنَّ الشُّعوب إنَّما تُعبِّر عن نفسها بلُغتها ، ولغة النَّاس هي النَّثر . النَّثر في سهولته في الأداء ، وسهولته في التَّلقِّي ، وسهولته في التَّعبير عن حياة النَّاس الحقيقيَّة " [3] .

وبإزاء هاتين الحقيقتين ، تبدو فرضيَّة أن يكون القَصص الغزليُّ في العصر الأمويِّ شعرًا كلَّه فرضيَّة لا يمكنُ قَبولها أو الاعتدادُ بها ؛ إذ لا يُمكن أن يكون كلُّ ما يتَّصل بهذا القَصص من أفكار ومشاعرَ ورؤًى مقصورًا على هذه الطَّبقة الممتازة منَ المبدعين ، كما أنَّه لا يُمكنُ – بداهة – ألا يشترك غيرُهم في صناعة هذا القَصص . إنَّ ادِّعاءً كهذا يفترض أن يكون النَّاس جميعًا في العصر الأُمويِّ – خلا الشُّعراءِ منهم طبعا – مجموعة منَ المتلقِّين مغرقي السَّلبيَّة ، ولا يُحسنون سوى الفُرْجة . وإذن ، فقد كان ثمَّة – إلى جانب الشِّعر بوصفه نوَّاة قص – قَصصٌ نثريَّة اتَّخذها القُصَّاص والعامَّة لأجل التَّعبير عن رؤيتهم الخاصَّة تجاه موضوع القَصص ، وكنوعٍ منَ الرَّغبة الأكيدة في المشاركة في حركة القصِّ بشكل عام .

يعضُد هذا ما ذهب إليه طه حسين – بعد أن أكَّد مكانةَ القُصاص في العصر الأُمويِّ – من أنَّ " كلَّ ما بين القَصص الإسلاميِّ واليونانيِّ منَ الفرق هوَ أنَّ الأوَّل لم يكن شعرًا كلَّه ، وإنَّما

---

[1] . يُنظَر : **نفسُه** ، 184 .

[2] . خورشيد ، فاروق ، **في الرِّواية العربيَّة** ، 17 .

[3] . **نفسُه** ، 18 .

كان نثرًا يزيِّنه الشُّعر من حين إلى حين ، على حين كان الثاني كلُّه شعرا " [1] . وتأسيسًا على ما تقدَّم ، يُمكن القول : إنَّ الفصل في دراسة القَصص – موضوعِ الدِّراسة – بين القَصص الشِّعريَّة بوصفها أصلا لهذا القصص ، والقَصص النَّثريَّة بوصفها شكلا متقدِّمًا من أشكال التَّلقِّي ، وجد فيه المتلقِّي نفسه – وقد أثَّر به النَّصُّ الشِّعريُّ بقوَّة – مدفوعًا بطريقة لا واعية – أوَّل الأمر – إلى إكمال ما ألفاه ناقصًا [2] ، وفق رؤيته الخاصَّة . إنَّ هذه الرُّؤية قد أوقعت بعض الدَّارسين ممَّن تناولوا هذا القصصَ بالدَّرس في كثير منَ المغالطات الأدبيَّة والعلميَّة ، على ما في صنيعهم من فائدة غير منكورة .

وقد ذهب غيرُ واحد منَ الدَّارسين مذهب طه حسين هذا ، وإن بشكل أقلَّ مباشرة ، إلا أنَّه فعَّالٌ وواضح على أيِّ حال . ففي هذا الصَّدد تقول ربى المراشدة في معرِض حديثها عن التَّفرقة بين موضوعات الشِّعر والنَّثر : " فقد سعى كثيرٌ منَ الأدباء والنُّقَّاد إلى تجاوز هذه القسمة ، وإزالة الحواجز والحدود المعترضة بينها ؛ ولذلك تنوَّعت الأعمال الأدبيَّة الَّتي تجمع بين الشِّعر والنَّثر ، فنجد الشِّعر الَّذي يحتوي على البِنية القصصيَّة ، وكذلك القصَّة الَّتي تحتوي الملامح الشِّعريَّة " [3] . ولا أقلَّ وضوحًا من هذا ما كان قد ذهب إليه مُحمَّد غُنيمي هلال من أنَّ السَّبيل " إلى تعرُّف شخصيَّة قيس أمران : أن نبحث أوَّلا عن جوانب هذه الشَّخصيَّة في أشعاره المروية ؛ لنَجْلوَ نواحيَها النَّفسيَّة ، ونكشف بذلك عن عمق تجربته العاطفيَّة ، بما حاول به تصويرها في شعره تصويرًا مختلف الألوان ، عميق الدِّلالة . ثمَّ بعد ذلك نُمحِّص أخباره في ضوء هذا التَّحليل ، فنبيِّن المدخول منها عليه ، وهو ما كان عقبة في سبيل قَبول أخباره عند بعض المُحدَثين " [4] . إنَّ ما ذهب إليه غُنيمي هلال ، إشارة مهمَّة إلى حقيقة أنَّ الاعتمادَ على الشِّعر دون الأخبار في فهم هذا القَصص مذهب يعوزُه التَّبصُّر ، فهو لا يعطي صورة متكاملة يُمكن الاطمئنان إليها في فهم هذه الحركة القَصصيَّة الكبيرة في ذلك العصر .

---

[1] . **في الأدب الجاهلي** ، 149 . ويُنظَر : الدَّغلي ، مُحمَّد سعيد ، **أحاديث غَزِلَة** ، 31 .

[2] . مرتاض ، عبد الملك ، **في نظريَّة الرِّواية : بحث في تقنيات السَّرد** ، 171 . ويُنظر : عضيبات ، سميَّة مُحمَّد داود ، **بنية الحكاية العشقيَّة في كتاب مصارع العُشَّاق** ، 65 .

[3] . **بِنية القَصِّ في شعر الغزل الأُموي** ، 12 . ويُنظَر : إسماعيل ، عزُّ الدِّين ، **الأدب وفنونه** ، 126 ، 127 .

[4] . **الحياة العاطفيَّة** ، 69 .

وتأسيسًا على ما تقدَّم ، فإنَّ الحديث عن قصَّة شعريَّة وأُخرى نثريَّة لا مكان له أكثر في البحث الأدبي ، في ضَوء ما تمدُّنا به نظريَّة التَّلقِّي من مفاهيمَ إجرائيَّة ، تعطينا فهمًا واضحًا عمَّا كان يجري في الحقيقة . والقَصص موضوع الدَّرس – بهذا المفهوم – شيء أكبر منَ المظهر الشِّعري ، وهي كذلك أكبر من هذه القصص النَّثريَّة ، إن صحَّ أن تُسمَّى قصصًا في الأصل . وبعبارة أكثرَ وضوحًا ، إنَّ هذا القَصص شيءٌ لا يعدو أن يكون الشِّعر فيه مظهرًا أوَّليًّا لفعل أكبرَ وأكثر تعقيدا ، يكون النَّثر فيه – كذلك – شكلا من أشكال التَّلقِّي ، الَّذي يخرج عن شكله التَّقليديِّ الأوَّل ، إلى أن يكون نصًّا إبداعيًّا مكمِّلا لنصٍّ إبداعيٍّ آخر ، " فليست هذه الأخبارُ إلا المظهر القصصيَّ لهذه الحياة العربيَّة القديمة " [1] .

وبعدُ ، فإنَّ ما تحدِّثنا به كتب التُّراث ، وهذا الكمُّ منَ النُّصوص الممتازة ، كلُّ هذا يُبيح لنا أن نفترض أنَّ طرفي العمليَّة الإبداعيَّة في العصر الأُموي : المبدع والمتلقِّي ، كانا يدركان كلَّ هذا وأكثر من هذا ، وكانا يتمثَّلانه أحسن تمثُّل . إنَّ البحث الأدبيَّ لا يُجيز لنا أن نفترض أنَّ شاعرًا ذكيًّا كعمرَ بنِ أبي ربيعة كان يظنُّ أن ما يقوله من شعر هو القَصص بعينها ، ولا شيء آخر . إذِ الأوفق أنَّه كان يرى أنَّ شعرَه مظهر أوَّليٌّ لفعل أكثرَ اتِّساعا . وكأنِّي به يقول القصيدة ، ثمَّ هو ينتظر بعد ذلك ما كان يصدر عن متلقِّيه من ردود أفعال ، أو أخبار تُحاك حول هذه القصيدة بعينها . كلُّ هذا كان يجري فيما يشبه الاتِّفاق الضِّمنيَّ بين المبدع والمتلقِّي ، فكانا يتقاسمانِ القصَّ كلٌّ بمقدار ، فكأنَّهما ينظمان معا .

فبالإضافة إلى ما كانت تساهم به هذه الأخبار من رواج إضافي لتلك الأشعار ، فإنَّ اقتسام القصِّ هذا كان ناتجًا عن إدراك الطَّرفين كليهما إلى احتياج كلُّ طرف منهما للآخر ، وهذا مبنيٌّ – قبل كلِّ شيء – على طبيعة إدراكهما للعمل الأدبيِّ الَّذي ينظمان معا . إنَّ هذا الاحتياج مظهر لاحتياج آخر ، يتمثَّل في احتياج ما يجيده الواحد إلى ما يجيده الآخر ، أي احتياج الشِّعر إلى النَّثر ، واحتياج النَّثر إلى الشِّعر . يعضد هذا أنَّ طبيعة إدراك العمل الأدبيِّ تتداخل بشدَّة ، فمنَ الممكن أن يكون الأثر الأدبيُّ قد أُبدع نثريًّا ، وكان إدراكه شعريّا ، أو بالعكس [2] . وبالتَّسليم بفرضيَّة ضخامة هذا القصص وعمق أثره في المجتمع الأموي ، كان منَ الجناية على هذا

[1] . حسين ، طه ، **في الأدب الجاهلي** ، 158 .

[2] . يُنظَر : هولب ، روبرت ، **نظريَّة التَّلقِّي** ، 167 .

القصص أن يُبحثَ من منطلق كونه شعرًا صِرْفا ، أو من منطلق كونه نثرًا خالصا ، إذ إنَّ " القَصص العربيَّ لا قيمة له ولا خطر في نفوس سامعيه إذا لم يزيِّنه الشِّعرُ من حين إلى حين " [1] ، والقاصُّ " يذكر الشِّعر ليؤيِّد حديثه ، ويشدَّ كلامه ، ويدعم روايته ؛ فهو يعرف ثقة العربيِّ بالشِّعر وحُبَّه له ، فكأنَّ القاصَّ حين يذكر الشِّعرَ فقد أورد الدَّليل على صدق كلامه ، والبرهانَ على واقعيَّة خبره " [2] .

وفي سياق هذا الاحتياج كذلك ، يذهب علي عبد الحليم محمود إلى أنَّ القَصص الغراميَّ يُشبه غيره منَ الأجناس الأدبيَّة الأُخرى ، " يعيش ويبقى ويَكْثُر تناقله وتداوله وروايتُه كلَّما رُصِّع بالشِّعر ، أو كان كُلُّه شعرا ، لسهولة حفظ الشِّعر من جانب ، ولإقبال النَّاس على الشِّعر واحتفالهم به أكثرَ من غيره ، ولهذا ؛ يبقى الشِّعر على الزَّمان أكثرَ مما يبقى سواه ، ولهذا بقيت لنا قَصصٌ نالت شهرة وذُيوعًا لِما اشتملت عليه منَ الشِّعر ، أو لأنَّها كُلَّها سِيْقت في قالَب شعري " [3] .

وبالإضافة إلى ما في هذا الكلام من اعتراف ضمني بكون الشِّعر والنَّثر في القَصص شيئًا واحدا لا انفصام له ، فإنَّ فيه – كذلك – أفضليَّة واضحة للشِّعر [4] ، بوصفه الضَّامن لذيوع قصص دون غيره . وهنا – تجدر الإشارة كذلك – إلى أنَّ الشِّعر الممتاز حيكت حوله قَصص وأخبار ممتازة ، وارتبطتِ القَصص والأخبار الأقلُّ حظًّا منَ النَّاحية الفنِّيَّة بشعر أقلَّ حظًّا منَ الإجادة . وهذا يُعزِّز فرضيَّة كون هذا القَصص شيئًا منَ الشِّعر والنَّثر ، ويُعزِّز فرضيَّة أُخرى مهمَّة ، هي كون الشِّعر أصلا لهذا النَّشاط الأدبي [5] . يقول طه حسين : " نعتقد – ونرجو ألا يغضب المحافظون منَ الأدباء – أنَّ القَصص الغراميَّ أثرٌ من آثار الغزل بقسميه ، لا أنَّ الغزل أثرٌ منه آثار هذا القَصص . نعتقد أنَّ الشُّعراء من أهل البادية والحاضرة في البلاد العربيَّة تأثَّروا بكلِّ هذه المؤثِّراتِ الَّتي ذكرناها ، فقالوا ما قالوا منَ الشِّعر العفيف وغير العفيف ، وغنَّى فيه المُغنُّون ، ثُمَّ كَثُر هذا الشِّعر واحتاج النَّاس إلى تفسيره ووصْل بعضِه ببعض ؛ فنشأت لإرضاء هذه الحاجةِ هذه الأقاصيصُ الغراميَّة الَّتي يمتلئُ بها كتاب الأغاني وغيرُه من كتب الأدب . وقد

---

[1] . حسين ، طه ، **في الأدب الجاهلي** ، 151 .

[2] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العشَّاق النَّثريَّة في العصر الأُموي** ، 227 .

[3] . **القصَّة العربيَّة في العصر الجاهلي** ، 253 .

[4] . يُنظَر : حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 196 ، 197 .

[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 1 / 196 ، 197 .

يميل الباحث إلى أن يفترض عكس ما قدَّمنا فيُقدِّر أنَّ هذه الأقاصيص أُنشِئت بادئ ذي بدء لِتَلْهِيَة النَّاس وتَسْلِيَتِهم ، وأنَّ القُصَّاص نَحَلوا هذا الشِّعر الغراميَّ على اختلاف ألوانه تَحْلِيَةً لقَصصهم ومبالغةً في تعظيم شأنها ، ولكنَّ هذا الافتراض بعيدٌ عن أن يلائم الحق ؛ فهو يستلزم أن يكون كلُّ شيءٍ في هذه القَصص وفي هذا الشِّعر مُتكلَّفًا مصنوعا . وقد قدَّمنا أنَّ هذا الشِّعر ظاهرة طبيعيَّةٌ في البلاد العربيَّة ، والأشبهُ هو ما ذهبنا إليه من نشأة الغزل بقسميه أوَّلا ، ثُمَّ نشأة القَصص حول هذا الغزلِ ثانيا " [1] .

وإذا كان هذا حقّا ، فحقٌّ مثله كذلك أنَّ النَّثر قد أضاف لهذا النَّشاط الأدبيِّ الكثير ؛ " فهو الوسيلة الَّتي يصطنعها الكاتب لهذه الغاية ، إذ إنَّ الشِّعر – بما يحويه منَ العواطف المتأجِّجة والخيال الجامح والموسيقى الخارجيَّة وغير ذلك ممَّا يرتكز عليه – لا يصلح لأن يُعبِّر تعبيرًا صادقًا دقيقًا عن تسلسل الحوادث وتطوُّر الشَّخصيَّات ونموِّها ، في تلك الحياة الَّتي يجب أن تكون صورة مموَّهة منَ الواقع " [2] . معَ الإشارة إلى أنَّ موقف القاصِّ – قديمًا وحديثًا – منَ المسائل الَّتي يعالجها موقف تحليليٌّ يلائم طبيعة القَص ويخدمها ، في حين يبقى موقف الشَّاعر تجميعيًّا أكثر منه تحليليّا [3] . ينضاف إلى هذا ، صعوبةُ تحويل السَّرد القصصيِّ الخالص إلى سرد شعري ، دون أن يُضْعِفَ هذا سردَ الأحداث . معَ إدراكهم أنَّ هذا السَّردَ القصصيَّ في الشِّعر ، وإن يكن كسرًا للنَّمط المألوف للقصيدة ، ممَّا يشكِّل بروزًا منبِّهًا لوعي القارئ [4] ، إلا أنَّه لا يبدو كافيا ؛ فلا يُستغنَى عن هذه القَصص والأخبار . وإذن ، فقد كان الشُّعراء يدركون هذا ، ويدركون حاجتهم إلى هذا القصص التَّكميلي ، إن جاز أن يُسمَّى هكذا .

وبعد ، وإن يكن الباحثون المُحدَثون – أو أكثرُهم – قد قالوا بأهمِّيَّة هذه القَصص ، فقد اختلفوا في قيمتها الفنِّيَّة من حيثُ كونُها نصوصًا لُغويَّة . وهذا الاختلاف – في الأصل – ناتج عنِ الاختلاف في مفهومهم للنَّثر القديم ، فقد رأى فريق منهم أنَّ النَّثر القديم كان محكومًا بمقيِّدات بلاغيَّة قعدت به أن يأخذ شكلا إبداعيًّا يجاري الشِّعر في هذا القصص ، وقد عزَوا ذلك إلى ارتباط

---

[1] . طه ، حسين ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 191 .

[2] . نجم ، مُحمَّد يوسُف ، **فنُّ القصَّة** ، 11 .

[3] . يُنظَر : هلال ، مُحمَّد غُنيمي ، **دراسات ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده** ، 59 .

[4] . يُنظَر : أبو مراد ، فتحي مُحمَّد رفيق ، **شعر أمل دُنقل : دراسة أُسلوبيَّة** ، 219 .

النَّثر بالسِّياسة بوصفه عقودًا ورسائلَ وخُطبا [1] . " وفاتهم أنَّ هناك نوعًا منَ النَّثر فيه شعبيَّة وديمقراطيَّة ، كان يجري على ألسنة العامَّة في يُسْر وسلاسة منَ التَّأنُّق والصَّناعة . وربَّما كان هذا النَّوع منَ النَّثر أصدقَ دِلالة على نفوس منشئيه ومتلقِّيه ، من هذا النَّوع الَّذي نشأ – معظمُه – في بلاط الخلفاء ، وفوق أخشاب المنابر " [2] .

وقد تنبَّه فاروق خورشيد – كذلك – إلى هذه الحقيقة ، فرأى أنَّ النَّثر لم يكن كلُّه على هذه الشَّاكلة الَّتي أرادها البلاغيُّون ، وتلقَّفها غير قليل منَ الدَّارسين المحدَثين ، و " أنَّ الَّذي أضرَّ بدراسة القصَّة العربيَّة بل بدراسة النَّثر العربيِّ كلِّه ، هو ذلك الفهم الَّذي واجه به الدَّارسون تُراثنا النَّثري ، وهو فهم يقوم على أساس البحث عن صورة معيَّنة منَ النَّثر تكثر فيها الصَّنعة ، وتظهر فيها مجالات التَّلاعُب البلاغيِّ ، والقدرة على الرَّصف والتَّنميق الشَّكلي " [3] . ويتابع : " وهكذا انساق الدَّارسون للنَّثر وراء البلاغيِّينَ في البحث عن القيم الشَّكليَّة من صنعة فيها المهارة والحذق ، أو فيها التَّكلُّف الشَّديدُ والجهد الشَّاق " [4] . ونتيجة لهذا ، أصبح يُنظَر إلى النَّثر القديم نظرة ملؤها الرِّيبة ، بتأثير هذه المقاييس البلاغيَّة الَّتي أساءت إلى مكانة النَّثر الفنِّيَّة ، دون أن يُخضعوا مذاهب البلاغيين هذه للبحث والدِّراسة [5] ؛ فكان لهذا أثرُه في إقصاء النَّثر عن أن يكون نصوصًا فنِّيَّة .

وإذن ، فإنَّ هذا البحث لا يُعنى بهذا اللَّون من النَّثر ولا يقصد إليه ، وإنَّما هو يهتمُّ بالنَّثر الطَّليق الَّذي خرج من ضمير العامَّة ، وكانت معركة القرآن الحقيقيَّةُ معَه [6] . ولكن ، تتبدَّى ثمَّة إشكاليَّة صعبة ، تتمثَّل في تحديد هذا النَّثر الحُرِّ الطَّليق ، الَّذي يحمل في ذاته قيمة فنِّيَّة ، وقد بدا أكثر تحرُّرًا من قيود البلاغة القديمة . وعلى الرُّغم من أنَّ خورشيد يرفض أن يتَّخذ الصِّياغة المتأخِّرة مثالا لصياغة المتقدِّمين ، فلا يَعتدُّ – من الوجهة الأدبيَّة – بما يُروى في كتب التُّراث من

---

[1] . يُنظَر : الشَّايب ، أحمد ، **تاريخ الشِّعر السِّياسي** ، 22 .

[2] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العشَّاق النَّثريَّةُ في العصر الأُموي** ، 86 .

[3] . **في الرِّواية العربيَّة** ، 59 .

[4] . **نفسُه** ، 17 .

[5] . يُنظَر : **نفسُه** ، 12 .

[6] . يُنظَر : **نفسُه** ، 49 ، 50 .

عناصر هذا القصص ، لأنَّ الرُّواة قد حرَّفوا لفظه [1] . فإنَّ طه حسين يذهب مذهبا آخر ، يقول : " وأُحبُّ أن أُلاحِظَ – قبل كلِّ شيءٍ – أنَّ هذه القَصصَ جميعًا تشترِكُ في خِصْلة واحدةٍ لا تمتاز بها عن غيرها منَ الأخبار ، وهو هذا الجمال الفنِّيُّ اللَّفظيُّ الَّذي تجدُه في القَصص وفي سياق الرِّواية . ولستُ أغلُو إن قلت : إنَّ قِطَعًا من هذه الأخبارِ تصلُح نماذجَ يحسن أن يتأثَّرها الكُتَّابُ الَّذي يَحْرَصون على الإجادة . ولكنِّي أعود فأقول : إنَّ هذه ليست ميزة لهذا النَّوع منَ القَصص ، وإنَّما هي لُغةُ الرُّواة في ذلك العصر ، كان لها حظٌّ منَ الصَّفاء والجودة والسَّذاجة البدويَّة ، والخُلُوِّ منَ التَّكلُّف اللَّفظيِّ قلَّما نجدُه عند الكُتَّاب المتأخِّرين " [2] .

ومها يكن من شيء ، ومع ما في كلام طه حسين من استدراك ، يبقى النَّثر الَّذي تحفظه لنا كتب التُّراث – وإن تك متأخِّرة عن العصر الجاهليِّ والأُمويِّ – صورة قد تقترب كثيرًا أو قليلا من ذلك النَّثر الحُرِّ الطَّليق ، وعلامة مهمَّة على جودة هذا النَّثر وكفاءته الفنِّيَّة ، وبالتَّالي نهوضه لأن يكون مظهرًا إبداعيًّا مرادفًا ، توسَّل به المتلقِّي الأُموي ، ليجاريَ الشُّعراء في صناعة هذا القَصص .

ملء فجوات النَّص

إذا كان الخطاب العاديَّ يقوم على أساس من الوظيفة المرجعيَّة ، فإنَّ التَّخاطُبَ الجماليَّ في الآثار الأدبيَّة لا وظيفة مرجعيَّة له ، ومن ثمَّ كانت فيه العثرات كثيرة . ولأنَّ الوظيفة الأدبيَّة حلَّت محلَّ الوظيفة المرجعيَّة في التَّخاطب العادي ، كان الغموض في الأثر الأدبي ، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه على أشدِّ ما يكون [3] .

والغموض في النُّصوص الشِّعريَّة المُثقل بالإيحاءات والصُّور ، والناتج عن الكثافة والحدَّة الشِّعريَّة [4] ، يشدُّ المتلقِّي إلى حوار معَه ، ويستفزُّ مشاعره وعقله من خلال هذا الغموض ، الَّذي

[1] . يُنظَر : **نفسُه** ، 28 ، 29 .
[2] . طه ، حسين ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 197 .
[3] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 116 .
[4] . يُنظَر : درابسة ، محمود ، **التَّلقِّي والإبداع** ، 143 .

يتجسَّد – كذلك – في ثراء النُّصوص الإبداعيَّة ، وتعدُّد دِلالاتها وقراءاتها [1] ؛ " ممَّا يخلق نوعًا منَ اللَّذَّة الحسِّيَّة والذِّهنيَّة تجاه خبايا النَّصِّ واللامتوقَّع أوِ اللامُنتظَر في صوره وجماليَّاته الفنِّيَّة " [2] . وبهذا يكون الغموض مرتبطًا بمفهوم الفجوة في العمل الأدبي ، إذ يتوقَّع الباثُّ منَ القارئ " أن يقوم بالتَّأويل أثناء القراءة ، وينتظرَ منه أن يُثريَ البلاغ الأدبيَّ بإضافات شخصيَّة من عنده " [3] . إضافات قد ترتبط بدلالات المعاني المختلفة للعمل الأدبي ، أو بما يقوم به المتلقِّي أثناء عمليَّة القراءة من ملءٍ لفجوات العمل الأدبي كذلك .

وقدِ اهتمَّتِ القصَّة الحديثة كثيرًا بهذا الجانب ، فحرَصت على ألا يكشف القاصُّ للقارئ أكثر مما يجب ، وألا يبرِّر بالفلسفة أوِ المنطق كُلَّ حركات أشخاصه ، مما قد يوقعه في مزالقَ فنِّيَّةٍ خطيرة [4] . وأن يراعيَ جانب التَّلميح ما أمكن ، فلا يشرح الموضوع ويحلِّل الشَّخصيَّات في شكل مهلهل ، بحيث لا يترك شيئا لفطنة القارئ ، ولا فُرْجة يستطيع أن يشقَّ بمخيِّلته – في ضوئها – آفاقًا من التَّصوُّر والتَّفكير [5] .

وإذا كانت القصَّة الحديثة قدِ اهتمَّت بمفهوم الفجوة وما قد يرتبط بها من مفاهيمَ أُخرى ، تتيح للقارئ أن يشارك القاصَّ في تشكيل عملِه الأدبي ، فإنَّ لهذ المفهوم أهمَّية قُصوى في فهم القصص موضوع الدَّرس ، من حيث كونُه يعزِّز الافتراض الَّذي تقوم عليه عمليَّة التَّشكيل القصصي ، وَفق ما ترتئيه هذه الدِّراسة .

وبعد ، فإنَّ توظيف فجوات النَّصِّ كمفهوم إجرائي ، في محاولة لفهمٍ أكثرَ رحابة للقصص موضوع الدِّراسة ، يرتبط بمجموعة منَ القضايا الَّتي كانت تتَّصل بطبيعة هذا القصِّ ابتداء . فعلى حين أنَّ القصص في مظهره الأوَّل – أي الشِّعر – كانت تظهر فيه علامات مميِّزة ، تتمثَّل في كونه أدبًا خاصًا ، امتازتِ الأخبار الَّتي كانت تؤلَّف حول هذا الشِّعر بتلك الرُّوح الشَّعبيَّة . وبعبارة

---

[1] . يُنظَر : **نفسُه** ، 125 .

[2] . **نفسُه** ، 125 .

[3] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 116 .

[4] . يُنظَر : هلال ، مُحمَّد غُنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 563 .

[5] . يُنظَر : تيمور ، محمود ، **فنُّ القَصص** ، 104 ، 105 .

أُخرى ، فإنَّ هذه الأخبار إنَّما أوجدت لتملأ فجوات النَّصِّ الأوليِّ الَّذي كان يُذيعه الشَّاعر ، ثمَّ ينتظر المتلقِّي ليسجل انطباعاتِه عنه ، ويضيف إليه من عنده ما يسدُّ فجواته .

إنَّ افتراضًا بهذا القدر من المنطق ، يمكن أن يكون تكئة صالحة لافتراض آخرَ مهم ، هو أنَّ كلَّ هذه الأخبار الَّتي تتَّصل بتلك القصص – وإن تنكَّرت بزي آخر – ليست إلا مظهرًا قصصيًّا آخر ، بما تملؤه من فجوات ، وما تضيفه إلى القصَّة – بشكلها النِّهائيِّ – من عناصرَ لا يُمكن الاستغناء عنها . والأمثلة على هذا كثيرة ، من ذلك أنَّ ابن أبي عتيق قال وقد بلغه قول عمر [1] :

الطَّويل

فَلَسْــتُ بِنَــاسٍ لَيْلَـــةَ الــدارِ مَجْلِسًــا   لِزَيْنَــبَ حتَّـــى يَعْلُــوَ الــرَّأْسَ رَامِــسُ

خَـــلاءً بَـــدَتْ قَمْـــراؤُهُ وَتَمَخَّضَـــتْ   دُجُنَّتُـــهُ وَغَـــابَ مَـــنْ هُـــوَ حَـــارِسُ

فَمَــا نِلْــتُ مِنْهَــا مَحْرَمًــا غَيْــر أَنَّنــا   كِلانــا مِــنَ الثَّــوْبِ المُــوَرَّدِ لابِــسُ

نَجِيَّيْنِ نَقْضـي اللَّهْو فـي غَيْـر مَحْـرَمٍ   وَلَــوْ رَغِمَــتْ مِالْكاشِــحينَ المَعَــاطِسُ

أمنَّا يسخر عمر ؟ ! فإيُّ محرَّم بقي ! ثمَّ أتاه ، فقال : ألم تخبرني أنَّك لم تصب حرامًا قط ؟ قال : بلى ! قال : فأخبرني عن قولك (كلانا منَ الثَّوب المورَّد لابس) . فأخبره عمر أنَّه قد أمر غلمانه أن يستروهما بكساء خزٍّ كان عليه وقد انتحيا بعض الشِّعاب مخافة أن يُرى عليها أثرُ المطر ، فيُعرف أنَّها لم تكن في المسجد . فقال ابن أبي عتيق : يا عاهر . هذا البيت يحتاج لحاضنة ! [2] .

إنَّ ابن أبي عتيق – وبالرُّغم من ثقافته وعلاقته بعمر – لم يستطع أن يفهم هذا الحدث القصصي ، وكمتلقٍّ ممتاز يحاول أن يفهم كلَّ شيء ، فقد طالب المبدعَ بأن يوضِّح له ما أُشكل عليه فهمُه . إنَّ ما قام به ابن أبي عتيق أمر في غاية الأهمِّيَّة ، ذلك أنَّه ملأ فجوة كان يمكن أن تشكِّل إشكالا لغيره من المتلقِّين في عصره ، وفي غير عصره . والأهمُّ من هذا كلِّه ، أنَّه أضاف إلى المشهد القصصي عناصر إضافيَّة ، بدا الشِّعر وحده عاجزًا عن أن يحيط بها . وهكذا ، تنحسر عتَمة النَّص ، ويبدو المشهد أكثر وضوحًا في مساحة الضَّوء .

---

[1] . **الدِّيوان** ، 206 ، 207 .

[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 107 .

ومعنى هذا ، أنَّنا لا نستطيع أن نفهم النَّصَّ الشِّعريَّ من حيث كونُه قصًّا بمعزل عن نصوص نثريَّة أُخرى ترتبط به ، وتساهم بطريقة أو بأُخرى في ملء فجواته . ومثال ذلك هذه الحواريَّة بين عمرَ وبعضهن . يقول [1] :

الخفيف

قُلْـتُ مَـنْ أَنْـتُمُ ؟ فَصَـدَّتْ ، وَقَالَـتْ : أَمُبِـــدٌّ [2] سُـــؤَالَكَ الْعَالَمِينـــا
قُلْـــتُ : بِاللَّـــهِ ذِي الجَلالَـــةِ لَمَّـــا أَن تَبِلْـــتِ الفُـــؤَادَ أَن تَصْـــدُقِينا
أيُّ مَـــنْ تَجْمَـــعُ المَواسِـــمُ قـــولي وأَبينـــــي لنـــــا ، وَلاَ تَكْتُمينـــا
نَحْـنُ مِـنْ سَـاكِنِي الْعِـراقِ ، وَكُنَّـا قَبْلَهَـــا قَـــاطِنِينَ مَكَّـــةَ حينـــا
قَـدْ صَـدَقْناكَ إذْ سَـأَلْتَ ، فَمَـنْ أَنْـتَ ؟ م عَسَـــى أَنْ يَجُـــرَّ شَـــأْنٌ شُـــؤُونا
وَنَـــرى أَنَّنـــا عَرَفْنَـــاكَ بِالنَّعْـــتِ م بِظَـــنٍّ ، وَمَـــا قَتَلْنَـــا يَقينـــا
بِسَـــــوادِ الثَّنِيَّتَـــــيْنِ ، وَنَعْـــتٍ قَـــدْ نَـــرَاهُ لِنَـــاظِرٍ مُسْـــتَبينا

أونحسب أنَّ هذه المرأة لا تعرف حادثة جناية الثُّريَّا على أسنان عمر [3] ؟ قطعًا نعم . فقد كانت تعرفها كما كان يعرفها كلُّ متلقٍّ يعرف عمرَ أو يتتبَّع أخباره . إنَّ هذا النَّصَّ الشِّعريَّ لا يُمكن أن ينفصل عن النَّصِّ النَّثري ؛ لأنَّ النَّصَّ النَّثريَّ يقوم بفعل ملء الفجوات الَّتي تتخلَّلُ النَّصَّ الشِّعري . وبهذا الفهم ، يكتسب النَّصُّ الشِّعريُّ أبعادًا جديدة ، ويمكن أن نفهمه – كمتلقين معاصرين – بطريقة أكثر عمقا . بمعنى أنَّ هذه المرأة أرادت أن تقول له أكثر مما بدا في الحوار ، أرادت أن تقول : ألست صاحب الثُّريَّا ؟ ! إنَّني أعرف ما فعلته بك .

وهكذا ، فنحن لا نستطيع أن نفهم قول عمر أيضا [4] :

---

[1] . **الدِّيوان** ، 406 ، 407 .

[2] . مُبِدٌّ : متفرِّق . والتَّبديد : التَّفريق . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (بدد) .

[3] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 229 . ذكرى الأصفهانيُّ أنَّ عمرَ " أتي الثُّريَّا يومًا ومعَه صديق له كان يصاحبه ويتوصَّل بذكره في الشِّعر ، فلمَّا كشفتِ الثُّريَّا السَّتر وأرادتِ الخروج إليه ، رأت صاحبه فرجعت . فقال لها : إنَّه ليس ممَّن أحتشمه ولا أُخفي عنه شيئا ، واستلقى فضحك ، وكان النِّساء يختتمن في أصابعهنَّ العشر ، فخرجت إليه فضربته بظاهر كفِّها ، فأصابت الخواتيم ثنيَّتيه فنغضتا وكادتا تسقطان ، فقدم البصرة فعولجتا له ، فثبتتا واسودَّتا " . **الأغاني** ، 1 / 158 .

[4] . **الدِّيوان** ، 322 .

الطَّويل

تَشَـكَّى الْكُمَيْـتُ الجَـرْيَ لَمَّـا جَهَدْتُـهُ وَبَـــيَّنَ لَـــوْ يَسْــطِيعُ أَنْ يَتَكَلَّمَـــا
فَقُلْـتُ لَـــهُ : إنْ أَلْـقَ لِلْعَـيْنِ قُـرَّةً فَهَـــانَ عَلَيْنَـــا أَنْ تَكِـــلَّ وَتَسْـــأَمَا
عَـدِمْتُ إذًا وَفْـرِي وَفَارَقْـتُ مُهْجَتــي لَـئِنْ لَـمْ أَقِـلْ قَرْنًـا ، إذا اللَّـهُ سَـلَّمَا
فَقُلْـتُ لَهُـمْ : كَيْـفَ الثُّرَيّـا ، هَبِلْـتُمُ فَقَـالوا : سَـتَدْرِي مـا مَكَرْنـا وَتَعْلَمـا

إلا إذا قرأنا خبر تمارض الثُّريَّا واحتيالها على عمر [1] . ولا نستطيع أن نفهم الكثير من هذا الشِّعر في إطاره القصصيِّ الكامل ، إلا إذا فهمنا هذه الأخبار الَّتي تتَّصل بهذا الشِّعر .

فبهذه القصص الَّتي تُسمَّى الأخبار ، نستطيع أن نقول : إنَّ فنَّ القصَّة في الأدب العربيِّ واضح في كلِّ عصر ؛ بما ينقله من صور اجتماعيَّة ، تمثِّل نفسيَّة العربيِّ وجوانبَ شخصيَّته [2] . " ولا نُبالغ إذا قلنا : إنَّ واقع الحضارة العربيَّة لا يتمثَّلُ بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثَّروة الهائلة منَ القص ، وذلك إذا ما دُرس هذا الرُّكام الهائل دراسة موضوعيَّة علميَّة ، تنحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب وتصنيفه ، ثمَّ دراسة ظواهره الفنِّيَّة من ناحية الشَّكل والبناء المُرتبط ببناء الحياة والفكر آنذاك . وإن دلَّت هذه الوَفرةُ منَ الثَّروة القَصصيَّة على شيء ، فإنَّما تدلُّ على أنَّ القَصَّ كان يُشارك الحياةَ حركتَها " [3] .

ولا يقتصر هذا على ما كان يؤلِّفه القُصَّاصُ المتخصصِّون من أخبار ، وإنَّما يجاوزه لأن يكون إحساسًا عامًّا بهذا الفعل القصصي ، تستتبعه رغبة مُلحَّة بالمشاركة . ولهذا أهمِّيَّته الخاصَّة

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 215 . ذكر الأصفهانيُّ أنَّ عمرَ كان " مسهبًا بالثُّريَّا بن علي بن عبد الله ابن الحارث بن أُميَّة الأصغر ، وكانت عُرضة ذلك جمالا وتماما ، وكانت تصيف بالطَّائف ، وكان عمر يغدو عليها كلَّ غداة إذا كانت بالطَّائف على فرسه ، فيسأل الرُّكبان الَّذين يحملون الفاكهة منَ الطَّائف عن الأخبار قِبَلَهم . فلقي يومًا بعضهم فسأله عنِ أخبارهم ؛ فقال : ما استطرفنا خبرا ، إلا أنَّني سمعتُ عند رحيلنا صوتًا وصياحًا عاليا على امرأة من قريش اسمها اسم نجم في السَّماء وقد سقط عنِّي اسمه . فقال عمر : الثُّريَّا ؟ قال : نعم . وقد كان بلغ عمر قبل ذلك أنَّها عليلة ، فوجَّه فرسه على وجهه إلى الطَّائف يركضه ملء فروجه وسلك طريق كداء ، وهي أخشن الطُّرق وأقربها ، حتَّى انتهى إلى الثُّريَّا وقد توقَّعته وهي تتشوَّق له وتشرف ، فوجدها سليمة عميمة ومعها أختاها رُضيًّا وأُمُّ عثمان ، فأخبرها الخبر ؛ فضحكت وقالت : أنا والله أمرتهم لأختبر ما لي عندك . فقا ل عمر في ذلك هذا الشِّعر " . **الأغاني** ، 1 / 149 .

[2] . يُنظَر : تيمور ، محمود ، **فنُّ القصص** ، 72 .

[3] . إبراهيم ، نبيلة ، **لغة القص في التُّراث العربيِّ القديم** ، 11 .

في ضوء فكرة إعطاء الجماعات المتلقِّية سلطة التَّأويل ، وبهذا تتَّسع رقعة القصِّ لتشمل أكبر عدد ممكن منَ المتلقِّين المرتبطين بفضاء القص نفسه . وقد أشار طه حسين إلى شيء مهمٍّ في هذا السِّياق ، يقول : " ولا أكاد أشكُّ في أنَّ هؤلاء القُصَّاص لم يكونوا يستقلُّون بقَصصهم ولا بما يحتاجون إليه منَ الشِّعر في هذا القَصص ، وإنَّما كانوا يستعينون بأفراد منَ النَّاس يجمعون لهم الأحاديث والأخبارَ ويُلفِّقونها ، وآخرين ينظمون لهم القصائد وينسِّقونها . أليس منَ الحقِّ لنا أن نتصوَّر أنَّ هؤلاء القُصَّاص لم يكونوا يتحدَّثون إلى النَّاس فحسب ، وإنَّما كان كلُّ واحد منهم يشرف على طائفة غير قليلة منَ الرُّواة والملفِّقين ومنَ النُّظام والمُنسِّقين ، حتَّى إذا استقام لهم مقدار من تلفيق أولئك وتنسيق هؤلاء طبعوه بطابَعهم الخاصِّ ونفخوا فيه من روحهم ، وأذاعوه في النَّاس . وكان مثلهم في هذا مثل القَصَّاص الفرنسيّ المعروف : ألكسندر دوماس الكبير " [1] .

وأمَّا القضيَّة الثَّانية الَّتي ترتبط بمفهوم الفجوة ، فتتمثَّل في أهمِّيَّة الاطِّلاع على سيرة المبدع ، وفاعليَّتها ، والكيفيَّة الَّتي تعمل فيها في وعي المتلقِّي [2] ؛ وبهذا يكون للأخبار الَّتي تتَّصل بالشَّاعر وظيفة أدبيَّةٌ بما تملؤه من فجوات ، تضيق التَّجرِبة الشِّعريَّة وحدها عن أن تُحيط بها . وقد ألمح مُحمَّد غنيمي هلال إلى هذا ، يقول : " وسبيلنا إلى تعرُّف شخصيَّة قيس أمران : أن نبحث أوَّلا عن جوانب هذه الشَّخصيَّة في أشعاره المرويَّة ؛ لنجلوَ نواحيَها النَّفسيَّة ، ونكشف بذلك عن عمق تجرِبته العاطفيَّة . ثمَّ بعد ذلك نمحِّصُ أخباره في ضوء هذا التَّحليل ، فنبيِّن المدخول منها عليه " [3] . إنَّ في هذا القول اعترافًا ضمنيًّا بأدبيَّة هذه الأخبار الَّتي تتَّصل بحياة الشَّاعر ، وبأن لا غنًى عنها في محاولة استكناه شخصيَّته الحقيقيَّة ، لا الشَّخصيَّة الَّتي يقدِّمها القصص بمفهومه الضَّيِّق . وفيه – أيضًا – توكيد لما كان قد ذهب إليه الباقلانيُّ من ضرورةِ الاهتمام بوحدة العمل الأدبيِّ للمبدع [4] . وهكذا ، يتوجَّب على الدَّارس الَّذي يتناول البناء القصصيَّ لقصيدة الغزل الأُمويِّ " أن يُلمِّ إلى حدٍّ كبير بجميع قصائد الغزل ضمن الفترة المختارة ، والوقوف على ما تحتويه من

---

[1] . **في الأدب الجاهلي** ، 152 .

[2] . يُنظر : هولب ، **نظريَّة التَّلقِّي** ، 79 ، 80 .

[3] . **الحياة العاطفيَّة** ، 69 .

[4] . يُنظَر : إسماعيل ، عزُّ الدِّين ، **كيفيَّات تلقِّي لُغة الشِّعر في التُّراث الأدبي** ، 59 .

تفاصيلَ دقيقة ، حتَّى الصَّغيرة منها ؛ لأنَّ هذا الإلمام يسهِّل الخوض في البحث في بِنية القصَّة " [1] .

وتتمثَّل القضيَّة الأخيرةُ في الآلية الَّتي كان يتمَّ بها ملء تلك الفجوات ، وإلى أيٍّ حدٍّ كان المتلقُّون – والقُّصاص منهم على وجه الخصوص – يلتزمون بهيكل القَصص الأوَّلي . وثمَّة تبرزُ قضيَّة جدُّ مهمَّة ، تتمثَّل في تنازع الشَّكل النِّهائي لهذا القصص ، بمعنى أنَّ المتلقِّي لم يكن يرضى أن يتقيَّد بهذا الشَّكل الأوَّليِّ الَّذي قدَّمه الشَّاعر ، وإنَّما كان يجاوزه ويجاوز به تلك الرُّؤية الَّتي أودعها الشَّاعر في النَّص ؛ ومبعث ذلك أنَّ المتلقِّي الأُمويِّ كان يرى نفسه شريكًا مهمًّا في تشكيل القَصص بصيغته النِّهائيَّة . وإذن ، فهو لا ينساق للشَّاعر تمام الانسياق ، وإنَّما يتصرَّف من منطلق شعوره بالنِّدِّيَّة . وهكذا ، أخذ القُصَّاص يشكِّلون هذا القصص على المثال الَّذي يعبِّر عن ذواتهم ، لا عن ذوات الشُّعراء فقط ، فتسلَّطوا على النَّصِّ حذفًا وزيادة وتحويرا . يقول زكي مبارك في هذا السِّياق : " أصحيحٌ أنَّ ابنَ أبي ربيعةَ لم يقل كلمة واحدة في بكاء شبابه ، والتَّوجُّع على مشيبه ، وأنَّه ودَّع الشِّعر وداعًا أبديًّا بعد الأربعين ؟ أم كانت له مواقف شعريَّةٌ لها لون غيرُ ذلك اللَّون المُشرِق . وأنَّ الرُّواة نسَوها أو تناسوها ، لأنَّ هواهم كان يقضي ببقاء تلك الشَّخصيَّة الجذَّابة في مرحها ولهوها " [2] . ولعلَّ هذا أن يفسِّر كيف " أنَّ الرُّواة لم يكونوا يأبهون لما يَنسبون إلى الشُّعراء منَ الشِّعر ، فكان بين أيديهم مقطوعاتٌ تدلُّ ألفاظها على أنَّها لشاعر معيَّن في جلاء ووضوح ، ولكنَّهم ينسبونها إلى غيره في بساطة عجيبة " [3] ، لا يعنيهم – في هذا – إلا أن يوجِّهوا هذا القَصص الوجهة الَّتي يريدون [4] .

وهكذا ، يمكن للبحث الأدبيِّ أن يتجاوز النَّظرة التَّقليديَّة للانتحال ، وكونه ممارسة تمسُّ مصداقيَّة العمل الأدبي ، إلى كونه ممارسة أدبيَّة بحتة ، ناتجة عن إحساس المتلقِّي بأهمِّيَّة ما يقوم به . خصوصًا في هذا القصص ، الَّتي تنعدم فيه دوافع الانتحال ، إذ " إنَّ النَّحل – في رأينا –

---

[1] . المراشدة ، ربى صالح ، **بِنية القصِّ في شعر الغزل الأُموي** ، 24 .

[2] . **حُبِّ عمرَ بن أبي ربيعة وشعرُه** ، 203 . ويُنظَر : **نفسه** ، 81 . ويُنظَر : **نفسه** ، 202 .

[3] . نصَّار ، حسين ، **قيس ولُبنى** ، 42 .

[4] . يُنظَر : مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 208 .

غير وارد عندما ينعدم الدَّافع إليه ، وهذا الدَّافع يكاد يتلاشى في قَصص الحُب " [1] . إلا أن يكون لدواعيَ فنِّيَّة محضة .

وتأسيسًا على ما تقدَّم ، يُمكن تقسيم الفعل القَصصي قسمين : قَصص صُغرى ، وقصَّة كُبرى . وهذا التَّقسيم – بخلاف ما ذهبت إليه المراشدة [2] – يتجاوز أن يكون مقصورًا على المعنى العامِّ لهذا القصص ، المتمثِّل في موضوعة الحبِّ كقصَّة كُبرى ، والموضوعات – أو القَصص – الأُخرى الصُّغرى الَّتي تتَّصلُ بها ، كالوقوف على الأطلال ، والفراق ، والشِّكاية ، وغيرها من الموضوعات المتَّصلة بالموضوع الأساسي . إذ هو يتعدَّى هذا إلى كونه تقسيمًا يوضِّح الطَّريقة الَّتي تكوَّن بها هذا القصص بشكله النِّهائي . وبكلمات أُخرى ، فإنَّ كلَّ اللَّحظات القصصيَّة المنفصلة ، أو ما يُمكن أن يسمَّى الإسكتشات ، كانت فسيفساء تؤلِّف بمجموعها القصَّة الكُبرى ، بما تملؤه – هذه المواقف القصصيَّة – من فجوات في بناء القصَّة الكبرى .

وكي لا يبقى هذا الادعاء معلَّقًا في الهواء ، وجبتِ الإشارة إلى كون أنَّ له ما يدعمه منَ الأُسلوب القصصيِّ في القرآن الكريم ، ونظرة عُجلى على الطَّريقة الَّتي وردت فيها قصَّة سيِّدنا يوسُف من جهة ، وقصَّة سيِّدنا موسى من جهة أُخرى ، تبيِّنُ أنَّ لهذا الادعاء ما يبرِّره . فعلى حين جاءت القصَّة الأولى في مكان واحد فقط ، وفي صورة واحدة منَ سور القرآن الكريم ، متسلسلة الأحداث . كانت قصَّة موسى – عليه السَّلام – على غير هذا النَّحو ، فكانت مبثوثة في مواضعَ كثيرةٍ منَ القرآن ، يصوِّر كلُّ موضع جانبًا مختلفًا من القصَّة ، أو الجانب الواحدَ بطريقة مختلفة في موضعين أو أكثر . وفق نظام مُحكم ، يقوم على مجموعة من العلاقات المتشابكة بين هذه المواقف المنفصلة ، تجعل علاقاتِها المتبادَلة أهمَّ منَ استقلالها الذَّاتي [3] .

ولأنَّ لا أحد يستطيع أن يزعم أنَّ قصَّة موسى – عليه السَّلام – تترك في متلقِّيها أثرًا كُليًّا أقلَّ من أن لو انتظمت في موضع قرآني واحد ، يبدو هذا النَّحو من القصَّ قائما بذاته ، ومُحتاجًا إليه ، بما يمنحه للمتلقِّي من فسحة أكبر في عمليَّة القراءة ، وملء فجوات النَّص .

---

[1] . الدَّغلي ، مُحمَّد سعيد ، **أحاديث غَزِلة** ، 29 .

[2] . يُنظَر : **بِنية القَصِّ في شعر الغزل الأُموي** ، 34 ، 25 . ويُنظَر : **نفسُه** ، 136 .

[3] . يُنظَر : فضل ، صلاح ، **نظريَّة البنائيَّة** ، 23 ، 24 .

أُفُق التَّوقُّعات

يستخدم ياوس مصطلح أُفُق التَّوقُّعات ليصف المقاييس الَّتي يتَّخذُها القرَّاء في الحكم على النُّصوص الأدبيَّة في أيِّ عصر منَ العصور [1] . وتبرُزُ أهمِّيَّةُ هذا المصطلح – كمفهوم أجرائي – من منطلق كونه يشكِّل رابطًا آخرَ مهمًّا بين المبدع والمتلقِّي ، ويُعطي للمتلقِّي مكانة مهمَّة في قراءة العمل الأدبيِّ وصياغة معناه . وتكمن هذه الأهمِّيَّة في ارتباط هذا المفهوم بمفاهيمَ إجرائيَّةٍ أُخرى لنظريَّة التَّلقِّي ، تكتسب بترابط علاقاتها كفاءة إضافيَّة في فهم عمليَّة التَّلقِّي ذاتها . إذ يرتبط هذا المفهوم – كونه لصيقًا بالقارئ – بمفهوم القارئ الضِّمني الَّذي يفترضه المؤلِّف في نصِّه . وهكذا ، تبدو نظريَّة التَّلقِّي قد رفدت أطراف العمليَّة الإبداعيَّة بمفاهيم إجرائيَّة ، تجعل فهم فعل التَّلقِّي أكثر احتمالا للتَّتبُّع . وعليه ، يكون تضمينُ المبدع نصَّه ما يوافق القارئ الضِّمني ، موافقة لأفق التَّوقُّع [2] . ينضاف إلى هذا أهمِّيَّة أن يحمل النَّصُّ في ذاته قدرًا كافيًا منَ الفاعليَّة الأدبيَّة ، تضمن هذا النُّسق منَ التَّأثير ، وتضمن كذلك فهم الآليَّة الَّتي حدث فيها هذا التَّأثير ، كي لا تكون دراسة التَّقبُّل مجرَّد إحصاء لردود الأفعال الفرديَّة في القراءة ، وهي ردود أفعال مُشبعة بالانفعال الذَّاتي ، وكثيرة التَّشعُّب [3] .

وقد أشار ياوس في أثناء مناقشته هذا المصطلح إلى ثلاثة محاورَ أساسيَّة ، تتمثَّل في : التَّجرِبة المسبقة الَّتي اكتسبها الجمهور منَ النَّوع الأدبيِّ الَّذي ينتمي إليه النَّص . وشكل الأعمال الإبداعيَّة السَّابقة ، وخصائصها الَّتي عرفها المتلقِّي . والتَّعارض بين اللُّغة الشِّعريَّة الَّتي عرفها المتلقِّي ، واللُّغة العمليَّة الَّتي يتعامل معَها يوميّا [4] .

وقد ذهب – كذلك – إلى أنَّ " الأثر الفنِّيَّ يتَّجه إلى قارئٍ مُدْرِك ، تعوَّد التَّعامُل معَ الآثار الجماليَّة ، وتكيَّف معَ التَّقاليد التَّعبيريَّة فيها ، فكَأَنَّ أُفُقَ الانتظار – عنده – يتجسَّم في تلك العلامات والدَّعوات والإشارات الَّتي تفترض استعدادًا مُسبقًا لدى الجمهور لتلقِّي الأثر . وإنَّ أُفُق الانتظار – على هذه الصِّفة – يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ، ويؤثِّر في إنشائه أيَّما تأثير

---

[1] . يُنظَر : رامان ، سلدن ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المُعاصرة** ، 192 .

[2] . يُنظَر : حسن ، مُحمَّد ناجح ، **الإبداع والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي** ، 221 .

[3] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 118 .

[4] . يُنظَر : حسن ، محمَّد ناجح ، **الإبداع والتَّلقِّي في الشعر الجاهلي** ، 36 .

. ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضيَ انتظار القُرَّاء فيُسايرَهم فيما ينتظرون ، مثلما يختار أن يجعل الانتظار يَخيب . وإنَّ في تواريخ الآداب آثارًا خيَّب فيها أصحابُها انتظار القُرَّاء بعد أن مَنَّوْها بالمُجاراة ، وهذه الآثار هي الَّتي خلقت منعرجاتٍ في مسيرة الإنشاء الأدبيِّ التَّاريخيَّة ... والأثر الَّذي يُخيِّب انتظار الجمهور ، فيخرجُ على السُّنَّة الأدبيَّة ، هو الَّذي يطوِّر من قِيَم التَّعبير والتَّقويم ، ويخلقُ حاجاتٍ جديدةً وانتظارًا جديدا ، ويخلق – من ثم – مؤلَّفاتٍ جديدة " [1] .

وهكذا استغلَّ ياوس مفهوم أُفق الانتظار " لتحديد عملية تطوُّر النوع الأدبيّ ، وما طرأ عليه من تغييرات في الشَّكل والصورة ، الَّتي رُسِمت له في ذهن المتلقِّي ، فإذا تناول المتلقِّي نصًّا أدبيًا ما لم تتوافق سِماته معَ صورته الفعليةِ المألوفة في ذهن المتلقِّي ؛ فإنّه يصطدم حينئذٍ بـ (لحظة الخيبة) ، " حيثُ يخيب ظنُّ المتلقِّي في مطابقة معاييره السابقة معَ المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد " [2] ؛ وبالتالي ، إمّا ألا ينسجمَ معَ النَّمط الجديد ، ويفقدَ حلقة اتصاله معَ النَّص الأدبيّ ، أو أن يعيدَ تغييرَ أُفُق انتظاره بإيجاد الانسجام بينه وبين النَّمط الجديد ، والعمل على فهمه والتواصل معَه . وهنا تبرز قدرة المتلقِّي على فهم نماذج الإبداع الفنيِّ بتطوُّراتها المختلفة [3] . " وهنا أكَّد ياوس أنَّ الآثار الأدبيَّة الجيِّدة هي تلك الَّتي تُصيب انتظار الجمهور بالخَيبة ؛ إذِ الآثار الأُخرى الَّتي تُرضي آفاق انتظارها ، وتُلبِّي رَغَباتِ قُرَّائها المُعاصرين ، هي آثارٌ عاديَّة جدًّا ، تكتفي – عادة – باستعمال النَّماذج الحاصلة في البناء والتَّعبير ، وهي نماذج تعوَّد عليها القُرَّاء . إنَّ آثارًا من هذا النَّوع هي آثارٌ للاستهلاك السَّريع ، سرعان ما يأتي عليها البِلى . أمَّا الآثار الَّتي تُخيِّبُ آفاق انتظارها ، وتُغضِب جمهورها المُعاصر لها ، فهي آثارٌ تُطوِّرُ الجمهور ، وتُطوِّر وسائل التَّقويم والحاجةَ من الفن ، أو هي آثارٌ تُرفَضُ إلى حين حتَّى تَخْلِقَ جمهورَها خَلْقا " [4] . وهكذا ، فإنَّ " الشَّيءَ المهمَّ في أُفق الانتظار عند ياوس ، هو أنَّ المفهوم يتعلَّق بدراسة تطوُّر النَّوع الأدبي ، وهو يقيم صلة بين هذا التَّطوُّر وتاريخ الأدب ، حيث يُعتَقد أنَّ مجموعة

---

[1] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 118 .

[2] . خضر ، ناظم عودة ، **الأصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي** ، 140 .

[3] . يُنظَر : حسن ، مُحمَّد ناجح ، **الإبداع والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي** ، 34 – 37 .

[4] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 118 .

التَّفسيرات الَّتي ترافق الأعمال وتُراكمات الفهم الَّتي ينجزها المتلقِّي عبر العصور ، إنَّما تؤدِّي إلى تطوُّر النَّوع الأدبي " [1] .

وفي هذا السِّياق ، يرى رامان سلدن أنَّ " الأُفق الأصليَّ منَ التَّوقُّعات يخبرنا عنِ الكيفيَّة الَّتي تمَّ بها تقييم العمل وتفسيرهِ عند ظهوره فحسب ، ولكن دون أن يؤسِّس هذا الأُفق معنى العمل على نحو نهائي " [2] ؛ إذ إنَّ رحلة القارئ خلال النَّصِّ هي عمليَّة مستمرَّة منَ التَّعديلات ، فالقارئ يستبقي في عقله توقُّعاتٍ معيَّنة ، مبنيَّةً على ذكرياته عن الشَّخصيَّات والأحداث . ولكنَّ التَّوقُّعاتِ تتعدَّل على نحو مستمر ، وتتحوَّل الذِّكرياتُ أثناء مُضيِّه في النَّص ، وما يمسك به القارئ في ثنايا القراءة ، هو مجرَّد سلسلة من وجهات النَّظر المتغيِّرة ، وليس شيئًا مكتمل المعنى [3] . " ويعني ذلك ، بالطَّبع ، أنَّنا لا نستطيع دراسة الآفاق المتعاقبة الَّتي تنحدر إلينا من عصر العمل الأدبي إلى العصر الَّذي نعيش فيه ، لنلخِّص – بتعالٍ أوليمبي – القيمة النِّهائيَّة أوِ المعنى النِّهائيَّ لهذا العمل " [4] . " ومن ثمَّ ، فالقراءة الفاعلة عند ياوس ، هي نوع منَ التَّوافق المستمرِّ بين عمليَّة تحطيم أُفُقٍ جديد كائن ، وبناء أفق ممكن " [5] .

وقدِ استخدم ياوس مفهوم أُفُق التَّوقُّعات – كذلك – لبيان شكل العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التَّاريخيَّة للأعمال الأدبيَّة ، والانتظارات المعاصرة . " فعند تلقِّي نصٍّ ما أُنتِجَ في فترة زمنيَّة بعيدة ، يحتاج المتلقِّي لمعرفة الظروف الَّتي أحاطت بذلك النَّصِّ عند بزوغه ، والتَّعرُّف على أُفُق توقُّعات مُتلقِّيه الأوَّل ؛ لتحقيق الانسجام بين أُفُقَي الماضي والحاضر ، ودمجهما معًا في النَّظرة إلى النَّصّ " [6] ، في إطار ما أسماه ياوس المسافة الجماليَّة ، الَّتي عنى بها البُعد القائم بين ظهور الأثر الأدبيِّ نفسه وأُفُق انتظاره ، من خلال استقراء ردود أفعال القُرَّاء على الأثر [7] .

---

[1] . خضر ، ناظم عودة ، **الأصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي** ، 140 .
[2] . **النَّظريَّة الأدبيَّة المُعاصرة** ، 193 .
[3] . يُنظَر : **نفسُه** ، 189 .
[4] . **نفسُه** ، 193 .
[5] . خرماش ، مُحمَّد ، **فعل القراءة وإشكاليَّة التَّلقِّي** ، 6 .
[6] . حسن ، مُحمَّد ناجح ، **الإبداع والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي** ، 37 ، 38 .
[7] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 118 .

وهكذا ، يبدو الرَّبط بين مفهوم أُفُق التَّوقُّعات من جهة ، وبين الزَّمن التَّاريخيِّ للنَّصِّ من جهة أُخرى ، أمرًا وثيق الصِّلة بموضوع الدِّراسة ، من حيثُ كونُه يُتيح للقارئ المعاصر أن يتواصل معَ النَّص القَصصي في عمليَّة تنضوي على شيءٍ منَ التَّماهي معَ المتلقِّي الأُموي ، بالاعتماد على استجاباته أوّلا ، وبمحاولة خلق أُفُق توقُّع يتَّفق مع الزَّمن التَّاريخيِّ للنَّص [1] ، ذلك لأنَّ فعل القراءة لا يمكن أن يكون فاعلا بمعزل عن علاقة اجتماعيَّة محكومة بمكان وتقاليد ، وبلحظة تاريخيَّة مخصوصة [2] . ومن هنا ، تتبدَّى أهمِّية فهم الزمن التَّاريخي لأفق توقُّع القصص من قِبَل المتلقِّي الأُموي ، كأساس لفهم الطَّريقة الَّتي كان يتعامل بها هذا المتلقِّي القصص ، بوصف المتلقِّي ، جزءًا من الزَّمن التَّاريخيِّ لأُفُق التَّوقُّع .

وبعدُ ، فقد أعطى مفهوم أُفُق التَّوقُّعات المتلقِّي الأمويَّ دورًا مهمًّا في فرض موضوعات القَصص واتِّجاهاته ، في ضوء التزام الشُّعراء – وبقدر كافٍ – بذائقة المجتمع العامَّة . " وهنا ، ينبغي أن نتذكَّر أنَّ المبدع ليس نبتًا بريًّا ، فهو غير مقطوع الصِّلة بالتَّاريخ والسِّياق الثَّقافي لمجتمعه ، ومن ثمَّ فهو حين يُقيم عمله ، فإنَّ ذلك يتمُّ في الغالب من خلال عمليَّة مقارنة – قد لا تكون متعمَّدة – بالقيم الفنِّيَّة والثَّقافيَّة السَّائدة . والمبدع الأصيل هو الَّذي يتمكَّن منَ الالتزام بالأُصول والقواعد الفنِّيَّة ، ويتمكَّن – في الوقت نفسه – من تجاوزها ؛ احتضانًا وتبنِّيًا لتطلُّعات الجماعة ومطالبها وقضاياها " [3] .

وفي هذا السِّياق ، يرى طه حسين أنَّ الغزل الأُمويَّ كان نتيجة روح المجتمع الأُمويِّ قبل كلِّ شيء ، فكان المبدع حريصًا الحرص كلَّه على أن يوافق عملُه أُفقَ توقُّعات المتلقِّين ، يقول : " على أنَّ هناك وُجوهًا أُخرى تحملنا على أن نؤكِّد أنَّ الغزَل لم يوجد مرَّتين ، ولستُ أذكر منها إلا هذا الوجه الفنِّي ، فأنت مهما تقرأ منَ الغزَل العربي ، فلن تجد في هذا الغزَل ما تجدُه في الغزَل الأُمويِّ من صدق اللَّهجة وصفاء الطَّبع ، ومنَ التَّمثيل الصَّادق الصَّحيح لنفس الشَّاعر ، بل لنفس الجماعة الَّتي يعيش فيها ، ومن إظهار هذه النَّفس على ما كانت عليه من سَذاجة جذَّابة وسُهولة مُحبَّبةٍ إلى القلوب . لن تجدَ شيئًا من هذا كُلِّه في غزَل العبَّاسيِّينَ وأهلِ الأندلُس وغيرِهم من شعراء

---

[1] . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **القارئُ في النَّص** ، 102 .

[2] . يُنظَر : عبد السَّلام ، مصطفى بيُّومي ، **إشكاليَّة قراءة التُّراث** ، 75 .

[3] . حسن ، مُحمَّد ناجح ، **التَّلقِّي والإبداع في الشِّعر الجاهلي** ، 221 . نقلا عن (بالنَّص) : حنورة ، مصري عبد الحميد ، علم نفس الأدب ، مجلد 1 / 189 .

البلاد العربيَّة المختلفة . وإنَّما أنت في هذا الغزَل بإزاء فنٍّ شعريٍّ ظهر فيه التكلُّف اللُّفظيُّ والمعنوي ، وعَظُم فيه أثرُ الصَّنعة ، واصطبغ بهذه الصِّبغة الحَضَريَّةِ الَّتي تحملُك دائمًا على أن تقرأ الشيءَ وأنت تقدِّرُ أنَّ صاحبه ليس صادقًا فيه ، وأنَّه يتكلَّف ويتصنَّع لِيُلائم عصرَه وبيئتَه ، ليرضي النَّاس أو يفتنَهم " [1] . وهكذا ، وجد المبدع العربيُّ نفسه في كلِّ أعصار الأدب مجبرًا على تمثيل حياة مجتمعه ، لا على شكل فلسفي ، ولكن على أصل اجتماعيٍّ يختلف قوَّة وضعفًا باختلافهم ، واختلاف البيئات الَّتي عاشوا فيها [2] . وفي هذا يقول الأصفهانيُّ : " أخبرني الحِرميُّ ابن أبي العلاء ... عن رجل من قريش قال : بينا عمرُ بن أبي ربيعة يطوف بالبيت ، إذا رأى عائشة بنتَ طلحةَ بن عبيد الله ، وكانت من أجمل أهل دهرها ، وهي تريد الرُّكن تستلمه ، فبُهت لمَّا رآها ورأته ، وعلمتْ أنَّها قد وقعت في نفسه ، فبعثتْ إليه بجارية لها وقالت : قولي له : اتَّقِ الله ولا تَقُل هُجْرا ، فإنَّ هذا مقام لا بُدَّ فيه ممَّا رأيت . فقال للجارية : أقرئيها السَّلام وقولي لها : ابن عمِّك لا يقول إلا خيرا . وقال فيها :

الوافر

لعائشـــةَ ابنـــةِ التَّيمـــيِّ عنـــدي　　حمًـى فـي القلـب لا يُرعـى حماهـا

يـــذكِّرني ابنـــةَ التَّيمـــيِّ ظبـــيٌ　　يـــرود بروضـــة ســـهل رُباهـــا

فقلـــت لـــه وكـــاد يـــراع قلبـــي :　　فلـــم أرَ قـــطُّ كـــاليوم اشـــتباها

سِـــوى حَمَـــشٍ بســـاقك مســـتبين　　وأنَّ شـــواك لـــم يشـــبه شـــواها

وأنَّـــك عاطـــلٌ عـــارٍ ولســـتْ　　بعاريـــــة ولا عُطُـــــل يـــــداها

.

.

.

... وقال فيها أشعارًا كثيرة ، فبلغ ذلك فتيانَ بني تميم ، أبلغهم إيَّاه فتًى منهم قال لهم : يا بنى تميم ابن مرَّة ، هاالله ليقذفنَّ بنو مخزم بناتَنا بالعظائم وتغفلون ، فمشى ولد أبي بكر وولد طلحةَ بنِ عبيد الله إلى عمرَ بن أبي ربيعة فأعلموه بذلك وأخبروه ما بلغهم . فقال لهم : والله لا أذكرها في شعر أبدا . ثمَّ قال بعد ذلك فيها ، وكنَّى باسمها ، قصديته الَّتي أوَّلها :

---

[1] . **حديث الأربعاء** ، 1 / 294 ، 295 .

[2] . يُنظَر : ضيف ، شوقي ، **في النَّقد الأدبي** ، 198 .

البسيط

يـــا أُمَّ طلحـــة إنَّ البـــين قـــد أفـــدا قـــلَّ الثَّـــواء لـــئن كـــان الرَّحيـــل غـــدا
أمســـى العراقـــيُّ لا يَـــدري إذا بـــرزت مَـــنْ ذا تطـــوف بالأركـــان أو ســـجدا " [1] .

وقد كان عبد الملك بنُ مروانَ – كذلك – متنبِّهًا لهذه القضيَّة ، واعيًا للتَّغيير السِّياسيِّ والاجتماعيِّ الَّذي طرأ على المجتمع الأُموي ؛ " فكان يُنادي بأن يواكب الشِّعرُ هذا التَّغيير ، وأن يَصْدر الشُّعراء من أهل زمانه عن واقعهم وحياتهمُ الجديدة ، ويعبِّروا عن خواطرهم وأفكارهم الخاصَّة ، ناهيًا لهم عن تقليد الشُّعراء الجاهليِّين واتِّباع مذاهبهم وأساليبهم الفنِّيَّة البدويَّة ، داعيًا لهم إلى الإبداع واستنباط المعاني والصُّور الطَّريفة ، ويرضوا أذواق النَّاس الرَّاقيةَ أيَّامهم " [2] .

هذا ، " وقد يتمكَّن المبدع من " مخاطبة انفعالات المتلقِّي وإثارتِها ، إلى الدَّرجة الَّتي تدفع المتلقِّي إلى اتخاذ فعل يتعارض معَ رؤيته في كثير من الأحيان ، فيستجيب المتلقِّي إلى ما يدفعه إليه القول الشِّعريّ ، حتَّى لو تعارض ذلك معَ عقله ورؤيته " [3] ، أي أنَّ الشَّاعر يستطيع أن يخرج عن إرادة المتلقِّي في كثير من الأحيان ، وقد يغيِّر وجهة نظره أيضا [4] . ومعنى هذا ، أنَّ المبدع الأُموي كان محكومًا بأفق توقُّعات المجتمع الَّذي يتشكَّل في مجاله هذا القصص ، إلا أنَّه كان يستطيع – بعض الأحيان – أن يحدث تغييرًا في أُفق توقُّعات الجماعة المتلقِّية ، أو جزء منها على الأقل . لكنَّه تغيير جزئي ، يبقى في الإطار الأشمل لأُفق التَّوقُّعات العام . وهكذا ، كان شعر عمرَ بن أبي ربيعة يكشف عن المحرِّكات النَّفسيَّة للمجتمع العربيِّ في مكَّة والمدينة [5] .

من ذلك ، هذه الأبيات الَّتي فيها منَ الطَّابع القصصيِّ أكثر من أيِّ شيء آخر ، وقد قالها عمرُ بعد أُعْطِية أعطاه إيَّاها مصعب بنُ الزُّبير [6] . يقول عمر [7] :

الطَّويل

---

[1] . **الأغاني** ، 1 / 141 / 142 . ويُنظَر : **ديوان عمر بن أبي ربيعة** ، 420 ، 421 . 1117 .
[2] ، عطوان ، حسين ، **الرِّواية الأدبيَّة في بلاد الشَّام** ، 235 .
[3] . عُصفور ، جابر ، **قراءة التُّراث النَّقدي** ، 241 .
[4] . حسن ، مُحمَّد ناجح ، **الإبداع والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي** ، 222 .
[5] . يُنظَر : ضيف ، شوقي ، **التَّطور والتَّجديد في الشِّعر الأُموي** ، 234 .
[6] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 9 / 282 .
[7] . **الدِّيوان** ، 60 ، 61 .

لَقَــدْ أَرْسَــلَتْ نُعْــمٌ إِلَيْنَــا أَنِ ائْتِنــا ... فَأَحْبِــبْ بِهَــا مِــنْ مُرْسِــلٍ مُتَغضِّــبِ
فَأَرْسَــلْتُ أَنْ لا أَسْــتَطيعُ فَأَرْسَــلَتْ ... تُؤَكِّــدُ أَيْمــانَ الْحَبِيــبِ المُؤَنِّــبِ
فَلَمَّـــا الْتَقَيْنـــا ســـلَّمَتْ وَتَبَسَّـــمَتْ ... وَقَالَــتْ كَقَــوْلِ المُعْــرِضِ المُتَجَنِّــبِ
أَمِـــنْ أَجْـــلِ واشٍ كَاشِـــحٍ بِنَمِيمَـــةٍ ... مَشَـــى بَيْنَنَـــا صَـــدَّقْتَهُ لَـــمْ تُكَــذِّبِ
قَطَعْتَ وِصالَ الحَبْلِ مِنَّا وَمَنْ يُطِعْ ... بِــذِي وُدِّهِ قَــوْلَ الْمُحَــرِّشِ يُعْتَــبِ
فَبَـاتَ وِسـادي ثِنْـيُ كَـفٍّ مُخَضَّـبٍ ... مُعَــاوِدَ عَــذْبٍ لَــمْ يُكَــدَّر بِمَشْــرَبِ
إذا مِلْــتُ مالَــتْ كَالكَثِيــبِ رَخِيمَــةٌ ... مُنَعَّمَـــــةٌ حُسّـــــانَةُ الْمُتَجَلْبَـــــبِ

فعمر لم يجد شيئًا يكافئ به صنيع مصعب إلا أن يقول هذه القصيدة ، لا في مدح مصعب ، ولكن فيما يعرف أنَّه يروق لمصعب ، ويوافق هواه . وقد كان المبدع الأُمويَّ – من جهة أُخرى – يحمل المتلقِّي على أن يغيِّر أُفق توقُّعه ، أو على الأقل ، على تقبُّل نصَّه . من ذلك ما يرويه صاحب الأغاني من أنَّ المجنون حمل زوج ليلى على أن يستمع قوله [1] :

الوافر

بِربِّــك هــل ضــممْتَ إليــك ليلــى ... قُبَيــلَ الصُّــبح أو قبَّلــتَ فاهـــا
وهــل رفَّــتْ عليــكَ قُــرونُ ليلــى ... رَفيـــفَ الأُقحوانـــة فـــي نَـــداهَا
كــأنَّ قـــرنْفلا وسَـــحيق مِســـك ... وصَــوْبَ الغاديــات شَــمِلْن فاهــا

وأن يقوم مغمومًا بفعله بعد أن أجابه بنعم ، ويمضي [2] .

ومهما يكن من شيء ، فقدِ استطاع المبدع الأُمويُّ – كذلك – أن يستفيد من الظُّروف الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة الَّتي كانت تشكِّل فضاء القص ، ووظَّفها توظيفًا حسنًا لملائمة توقُّعات المتلقِّي . ولكنَّ هذا لا يعني – بطبيعة الحال – أن يكون هذا مستمرًّا في المتلقِّين جميعا . يتحكَّم في هذا كلِّه تكوين المتلقِّي الثَّقافي ، ورؤيتُه تجاه المفاهيم والقيم ، ومفهومُه عنِ الفن ؛ فتتجسَّد استجاباته تجاه النَّص ، من خلال الموقف الَّذي يتَّخذه من العمل الأدبي ، ومنَ المبدع نفسه ، وإنْ بقدر أقل .

---

[1] . **الدِّيوان** ، 222 .

[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 2 / 25 .

أُفُق التَّوقُّعات واتِّجاهات القَصص

وبعد ، فقد دار جدل كبير حول نشأة هذا القصص ، وتطوُّره ، واتِّجاهاته . ومبعث هذا يعود في الأصل إلى الاختلاف حول الغزل نفسه ، وتطوُّره ، واتِّجاهاته كذلك . فقد ذهب بعض الدَّارسينَ إلى أنَّ " الغزَل العربيَّ الخالصَ لم يوجد مرَّتين ، وإنَّما وُجِد مرَّة واحدة في أيَّام بني أُميَّة ، ولم يكن له قبل الإسلام وجودٌ مُستقل ، ولم يكنِ الشُّعراء الجاهليُّونَ يعنون به إلا على أنَّه وسيلة شعريَّةٌ إلى ما كانوا يذهبون فيه من مذاهبهم الشِّعريَّة المختلفة . ولا نكادُ نعرف منَ الجاهليِّينَ شاعرًا قَصَر حياتَه الشِّعريَّة على الغزَل " [1] .

وفي هذا الصَّدد ، ذهب مُحمَّد غُنيمي هلال – كذلك – إلى أنَّ " أكثر ما بقيَ لنا منَ الغزَل الجاهليِّ كان مُقدِّمةً لقصائد المديح ، وقلَّما استقلَّ هذا الغزَل بقصائدَ على حِدَةٍ في العصر الجاهليِّ وعصر صدر الإسلام . ومنذ العصر الأُمويِّ أصبح الغزَل جنسًا أدبيًّا مُستقلًا ، وتنوَّعت فنون القول فيه ؛ متأثِّرة بالبيئة الاجتماعيَّة وما كان لها من صدًى في الحياة العاطفيَّة " [2] . ويرى – كذلك والحال هذه – أنَّ الجاهليِّين كانوا إذا " فرغوا من ذلك في أوَّل قصائدهم – وسرعان ما يفرغون – انصرفوا عن هذا الغرض إلى أغراضِ القصيدة الأُخرى ، الَّتي هي في نظرهم أجدرُ بمكانة الشَّاعر ، وأدعى لأن يتوجَّه إليها همُّ الرجال " [3] . وهكذا ، كان الغزل في العصر الإسلاميِّ والأُمويِّ قد أصبح جنسًا مستقلًّا بعد أن كان تابعًا – في أكثر حالاته – للقصيدة الجاهليَّة [4] .

وقد ذهب طه حسين إلى أنَّ هذا كان ناتجًا بنوع خاصٍّ عن تغيُّر حياة النَّاس العقليَّة والمعنويَّة [5] ، وما يستتبعه من تغيُّر في أُفُق توقُّعاتهم ، وما يترتب على ذلك من أن يحاول النَّصُّ الإبداعيُّ الإجابة عن هذه التَّوقُّعات . وعزى طه حسين – كذلك – تغيُّر أُفُق التَّوقُّعات أوِ اندماجه إلى مجموعة منَ العوامل الَّتي شكَّلت هُويَّة المجتمع الجديد ، وطريقته في تناول موضوع الغزل . يقول : " انتقل إذن موضوعُ الغزل في الإسلام ، كان في الجاهليَّة جسمَ المرأة فأصبح في الإسلام

---

[1] . حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 293 ، 294 .

[2] . هلال ، مُحمَّد غُنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 188 .

[3] . هلال ، مُحمَّد غُنيمي ، **الحياة العاطفيَّة** ، 19 .

[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 26 .

[5] . يُنظَر : **حديث الأربعاء** ، 1 / 221 .

نفسَ العاشق ، ومن هنا لم يكنِ العُذريُّونَ المسلمون يصفون المرأة كما كانوا يصفون الإبل ، ولم يكونوا يذكرون لَذَّة الحُبِّ كما كانوا يذكروا لَذَّة الصَّيد ، وإنَّما كانوا يصفون المرأة كما ينبغي أن يصفَها إنسان يشعر ويحس ويمتاز بشيءٍ منَ الشُّعور والحسِّ لا يخلو من رقَّة ورُقيٍّ معا . لم تكنِ المرأة عند هؤلاء الشُّعراءِ حاجة تُطلَبُ أو شيئًا يُطمَع فيه ، وإنَما كانت شَطْرًا منَ النَّفس لا تَطيب للنَّفس حياةٌ إلا به . ولعلَّك تُقِرُّنا على أنَّ هذا رُقِيٌّ عظيم ، وعلى أنَّ العقل العربيَّ والشُّعور العربيَّ عندما بَلَغا هذا الطَّورَ من تَصَوُّر المرأة والحكم عليها والميل إليها ؛ كانا قد جاوَزا كُلَّ المُجاوَزة طَوْر الوحشيَّة الَّتي كان يعيش فيها الجاهليُّون . وليس غريبًا أن يَعْظُم الفرقُ بين هذين الطَّورين ، فقد كان بينهما القرآن ، وأثرُ القرآن في نفوس المسلمينَ عظيم " [1] . وإذن ، فقد كان استقلال موضوع الغزل عنِ القصيدة الجاهليَّة في العصر الأُموي ، نتيجة لتغيُّر أُفُق توقُّعات الجماعة المتلقِّية ، كنتيجة لما دخل على هذه الجماعة من عوامل .

وإذا كان مفهوم أُفُق التَّوقُّعات قد أسهم في استقلال موضوع الغزل عن القصيدة الجاهليَّة ، فقد كان له أثرُه الكبير في ترسيم اتِّجاهات الغزل كذلك . وقد حاول كثير منَ الدَّارسين تتبُّع الظُّروف الَّتي أنتجت هذه الاتِّجاهات . وقدِ انحصرت هذه العوامل في عواملَ ثلاثة مهمَّة : العامل الدِّينيُّ ، والعامل الحضاري ، والعامل السِّياسي [2] .

وفي هذا السِّياق ، يورد حسين نصَّار كلامًا مهمًّا حول مذاهب الدَّارسين في هذه المسألة . يقول : " ولكنِّي أشكُّ في ارتباط النَّتائج الَّتي وصلوا إليها بالمقدِّمات الَّتي قدَّموها . فالقيم السَّائدة في الدِّين الجديد تتَّفق معَ الحُبِّ العُذري ، لكنَّها تعارض الحُبَّ المُحقَّق أوِ الإباحيَّ كلَّ المعارضة . والتَّرف يتَّفق معَ الحُبِّ المحقَّق ، ولا يعارض الحُبَّ العُذريَّ كلَّ المعارضة ، كما لا يوافقه كلَّ الموافقة ، وإن كنتُ أظنُّ أنَّه أقرب إلى المخالفة . وكأنَّما اقتصر العامل الدِّينيُّ على لون واحد منَ الحُب ، هو العذري . وانفرد العامل الحضاريُّ بلون آخر هو الحُبُّ المحقَّق . ولمَّا كان الحُبُّ العذريُّ شائعًا في البادية ، والحُبُّ المحقَّق في المدن ، كان لنا الحقُّ أن نرى أنَّ تصديق ما قالوا

---

[1] . طه ، حسين ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 226 .

[2] . يُنظَر : هلال ، مُحمَّد غُنيمي ، **الحياة العاطفيَّة** ، 20 . ويُنظَر : **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 9 ، 10 ، 194 . ويُنظَر : إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العشَّاق النَّثريَّة في الشِّعر الأُموي** ، 123 . ويُنظَر : عضيبات ، سميَّة مُحمَّد داود ، **بِنية الحكاية العشقيَّة** ، 44 . ويُنظَر : الهادي ، صلاح الدِّين ، **اتِّجاهات الشِّعر في العصر الأُموي** ، 62 . ويُنظَر : فيصل ، شكري ، **تطوُّر الغزل** ، 234 . ويُنظَر : حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 223 .

يقتضي أنَّ العامل الدِّينيَّ كان أقوى في البادية منه في الحضر . والمعروف بين الدَّارسين خلاف ذلك ، أعني أنَّ الدِّين أكثرُ تأثيرًا في المتحضِّرين منه في المتبدِّين " [1] .

ومهما يكنِ الاختلاف كبيرًا أو قليلا بين الدَّارسين حول أثر هذه العوامل في تبلور هذه الاتِّجاهات ، إلا أنَّ ثمَّة اتِّفاقًا على أنَّ طبيعة هذه الاتِّجاهات قدِ اختلفت عمَّا كان متواضَعًا عليه في العصر الجاهلي ، على الرُّغم من إمكانيَّة أن تكون قصَّة عنترةَ – وبعض القَصص الأُخرى – استثناءً " هيَّأت مُثُلُها الرَّفيعة لظهور الغزل العُذريِّ عند العرب " [2] ، إلا أنَّ ثمَّة اختلافًا كبيرًا بين هذه القَصص ، وبين القَصص الأُموي ؛ فقدِ ارتبط حبُّ عنترةَ – مثلا – بمفهوم جاهليٍّ خاص ، هو الفروسيَّة . الَّذي لم يعد موجودًا في العصر الأُموي ؛ لأنَّ مفهوم القتال قد تحوَّل في هذا العصر ، ليكون في سبيل الله لا في سبيل أيِّ شيء آخر . وهكذا ، يكون الإسلام قد أثَّر بطرف خفيٍّ في أُفُق توقُّعات النَّاس ، فجعلهم يتقبَّلون هذا اللَّون منَ القَصص الَّذي كان خَلْوًا من مفهوم البطولة التَّقليدي ، بعد أن أصبح متعذِّر التَّحقُّق ضمن السِّياق الجديد [3] .

وكذا كان الأمر فيما يخصُّ غزل المحقِّقين وأخبارَهم ، بما امتاز به هذا الغزل من نزعة حضاريَّة ، لا من حيث هو أدبٌ حسِّيٌّ مكشوف ، بخلاف ما يرى مُحمَّد فتُّوح أحمد [4] . فلم يكن منَ الممكن " أن يوجد غزل عمرَ بنِ أبي ربيعة في العصر الجاهلي ، لأنَّ الموضوع الأساسيَّ الَّذي يستمدُّ منه صنع هذا الغزل – وهو المرأة الأُمويَّة المتحضِّرة – لم يكن قد وُجِد " [5] . " وخلاصة ذلك كلِّه أنَّ غزل عمرَ صيغ من مادَّة معاصرة ، سواء من حيثُ النَّفسيَّةُ الَّتي تتغلغل فيه ، أو من حيثُ المرأةُ الَّتي يبرز عواطفها " [6] ، أو من حيث اللُّغة المألوفة القريبة منَ النَّاس [7] .

وهذا بخلاف ما ذهب إليه زكي مبارك – وقد أسقط العامل الحضاريَّ ودوره في صياغة أُفُق توقُّعات المتلقِّين – من أنَّ ما نُسِب إلى عمرَ منَ المعاني الشِّعريَّة والأخبار ، " لا يُفصح عن

---

[1] . **قيس ولُبنى** ، 8 .

[2] . القيسي ، نوري حمُّودي ، **الفروسيَّة في الشِّعر الجاهلي** ، 288 .

[3] . يُنظَر : لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 85 .

[4] . يُنظَر : **الشِّعر الأُموي** ، 141 ، 143 .

[5] . ضيف ، شوقي : **التَّطوُّر والتَّجديد في الشِّعر الأُموي** ، 236 .

[6] . **نفسُه** ، 242 .

[7] . يُنظَر : **نفسُه** ، 242 .

منهج في الشِّعر غير مألوف ، أو سبيل غير معروف " [1] . ومهما يكن من شيء ، فالواقع " أنَّ عمرَ بن أبي ربيعةَ قد طلع على الحجاز بفنٍّ شعريٍّ تغلب عليه سيماء الحضارة ، ويتَّسم بالجِدَّة في كلِّ شيء ، فهو جديد في اتِّجاهاته وروحه ، جديد في رقَّة معانيه ودماثة ألفاظه ، جديد في أُسلوبه الحواريِّ الشَّيِّق ، وصوره المُوحية المبهجة " [2] .

---

[1] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمرَ بن أبي ربيعة وشعره** ، 55 .

[2] . عتيق ، عبد العزيز ، **تاريخ النَّقد الأدبي** ، 111 . ويُنظَر : الدَّغلي ، مُحمَّد ، سعيد ، **أحاديث غَزِلة** ، 279 ، 757 .

الفصل الثَّالث

العناصرُ القَصصيَّة في ضَوء نظريَّة التَّلقِّي

تُعَدُّ القصةُ الحديثةُ اليومَ الشكلَ الأكثرَ رواجًا من بين الأشكال الأدبيَّة ، وثمةَ رابطٌ وثيقُ الصلةِ بين هذا وظهورِ الطبقة البرجوازية ، وما ترتّب عليه من تغيّر في النُظُم الاجتماعية وسيطرةِ النّزعةِ الفرديَّةِ في المجتمعاتِ الحديثة النَّاشئة .

ولقد كانت القصةُ إلى وقت قريب الابنَ البغيضَ في الأسرة الأدبيّة ، والمتتبّع لتاريخ القصة يلمس هذا في غير عَناء ، وليس شيءٌ أدلَّ على هذا منَ المكانة المتأخِّرة التي احتلتها القصةُ بين الأجناسِ الأدبيّة ، لا فرق في هذا بين أدب أُمّة وأُمّة . " وحينما استحال الشَّاعر الصغير " والترسكوت " قَصَّاصًا كبيرا ، خجل من عمله الجديد وكتب يقول : " لم أنسب ويفرلي إلى نفسي ؛ فلست على ثقة بأنَّه يليق بمن كان مثلي من رجال القانون أن يكتب القَصص " ؛ فقد كان القَصص يُعدُّ في أيامه فرعًا منبوذًا من فروع دوحة الشِّعر " [1] .

وقد بدأت محاولة كتابة القصَّة القصيرة في أوروبا قبل القرن التَّاسع عشر [2] ، فقد " شهد تاريخ الآداب الغربيَّة عدَّة محاولات لكتابة القصَّة القصيرة ، ولكنَّها كانت قَصصًا قصيرة من ناحية الحجم فقط ، لا من ناحية الشَّكل . ولقد قامت أولى هذه المُحاولات في القرن الرَّابع عشر في روما ، داخلَ حُجرة فسيحة من حُجُرات قصر الفاتيكان ، كانوا يُطلقون عليها اسمَ " مصنعَ الأكاذيب " . اعتاد أن يتردَّد عليها في المساء نفرٌ من سكرتيري البابا وأصدقائهم للَّهو والتَّسلية وتبادُل الأخبار . وفي " مصنع الأكاذيب " هذا كانت تُخْتَرع أو تُقَصُّ كثيرٌ منَ النَّوادر الطَّريفة عن رجال ونساء إيطاليا – بل عن البابا نفسِه – ؛ ممَّا دعا الكثيرين منَ الأهالي إلى التَّردُّد على هذه النَّدَوات حتى لا يُهزأ بهم في غَيْبَتِهم " [3] . " وكان من نجوم هذه الجلسات عجوزٌ في السَّبعين من عُمُره يُدعى بوجيو ، عمل أكثر من ثلاثين عامًا " سكرتيرًا " للبابا . (دوَّنها وهذَّبها) ، ثمَّ صاغها صياغة فنِّيَّة أدبيَّة بوعيٍ يَقِظ ؛ جعله يُطلِق عليها اصطلاح " فاشيتيا " ، الَّذي يشير إلى القصَّة القصيرة المُسلِّية أوِ المضحكة " [4] . وقد كانتِ الفاشيتيا " منَ النَّماذج المبكِّرة الَّتي أرستِ التَّقاليد الواقعيَّة

---

[1] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العشّاق النَّثريَّة في العصر الأُموي** ، 43 . نقلا عن (يُنظَر) : توماس ، هنري وآمالي ، **أعلام الفنِّ القصصي** ، ترجمة : عثمان نويه ، القاهرة ، سلسلة الألف (48) .

[2] . يُنظَر : رشدي ، رشاد ، **فنُّ القصَّة القصيرة** ، 7 .

[3] . **نفسُه** ، 7 . ويُنظَر : راغب ، نبيل ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 154 .

[4] . راغب ، نبيل ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 154 .

للأدب ، فمضمونها مستمدٌّ منَ الحياة اليوميَّة البسيطة ، وشخصيَّاتها عاديَّة لا ترتفع إلى مستوى الأبطال " [1] .

وهكذا ، توالتِ المحاولات القصصيَّة – في أوروبا – من دانتي ، مرورًا بسير فانتيس الإسباني ، الَّذي ألَّف " قصَّتَه (دون كيخوته) ، وضمَّنها منَ الواقع ما جعلها أوَّلَ نموذج للقصَّة الحديثة ، وقد تلاها قصص كثيرة تصوِّر المجتمع ، وتنقد العاداتِ والتَّقاليد . وبذلك خرجتِ القصَّة منَ القرن السَّابع عشر ، تُعنى بتحليل العواطف والنُّفوس . غير أنَّها لم تخلص تمامًا من حكايات المخاطرات . ولا تصل إلى القرن التاسع عشر ، حتَّى نجدها تُعنى بطبقات المجتمع ، والفرد ، وحقوقه المهضومة " [2] .

أمَّا فيما يتعلَّق بالقصَّة العربيَّة القديمة ، فثمَّة جدالٌ دار بين الباحثين ردحًا من الزمن حول القصّةِ في أدب العربِ القدماءِ ومكانتِها مِنَ القصة الحديثة ، فانقسم القومُ على أنفسهم في هذا انقسامًا شديدا ، فتعصبَ لها قوم ورفضها آخرون ، ووقف أناسٌ منها موقفًا لا عيب فيه إلا أنّه لا ينهض دليلا على شيء ، وهو في أحسن أحواله رأيٌ توفيقيٌّ لا معالمَ محددةً له [3] . وهكذا ، أصبحتِ النَّتائج الَّتي وصل إليها بعض الدَّارسين حقائق أخذها عنهمُ كثير منَ اللَّاحقين ، وأداروها على ألسنتهم وأقلامهم .

ومهما يكن من شيء ، فقد " تكون عمليَّة قياس القيمة الفنِّيَّة لقَصصنا العربيِّ القديم أصعبَ من محاولة إثبات وجوده ، ذلك أنَّ الوجود أو عدمَه يمكن التَّدليلُ عليه بأدلَّة مقنعة ، أو بأدلَّة مادِّيَّة مفحمة . أما تقدير القيمة الفنِّيَّة ، فعمليَّة تخضع لمعدَّلات القياس الفرديَّة ، المُعتمِدة على عدد غير قليل منَ العوامل الذَّاتيَّة والخارجيَّة ، ولذلك ، فإنَّها تعتبر عمليَّة نسبيَّة " [4] . وعلى هذا ، فإنَّ هذه الدِّراسة لا تهدف إلى الخوض في هذا الجدل ، لأنَّ ما انعقدت عليه شيء آخر ،

---

[1] . راغب ، نبيل ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 154 .

[2] . ضيف ، شوقي ، **في النَّقد الأدبي** ، 225 .

[3] . يُنظَر : المحاسني ، زكي ، **أقاصيص العرب** ، 65 – 72 . ويُنظَر : خورشيد ، فاروق ، **في الرِّواية العربيَّة** ، 9 ، 10 ، 45 – 56 . ويُنظَر : تيمور ، محمود ، **فنُّ القَصص** ، 35 ، 69 ، 70 . ويُنظَر : محمود ، علي عبد الحليم ، **القصَّة العربيَّة في العصر الجاهلي** ، 71 ، 72 . ويُنظَر : رشدي ، رشاد ، **فنُّ القصَّة القصيرة** ، 101 . ويُنظَر : إبراهيم ، عبد الحميد ، **قصص العُشَّاق العذريَّة في العصر الأموي** ، 164 .

[4] . ذهني ، محمود ، **القصَّة في الأدب العربيِّ القديم** ، 147 .

يتمثَّل في محاولة تبيُّن دور المتلقِّي في تشكيل هذا القصص ، وكيف يمكن أن نفهم هذا القصص في ضوء هذا الدَّور ، وما هي القيم الفنِّيَّة الَّتي يمكن أن يضيفها توظيفُ نظريَّة التَّلقِّي إلى القَصص موضوع الدِّراسة . إنَّ فهم هذه القيم الَّتي يمكن أن يضيفها هذا التَّوظيف ، لا يمكن أن يتحقَّق على وجهته الصَّحيحة إلا بفهم المعايير الفنِّيَّة الَّتي قامت عليها القصَّة بمفهومها الحديث ، بوصفها معيارًا يكاد يكون مكتملا لهذا الشَّكل الفنِّي ، بوصفه نبتًا تعهَّده بالرِّعاية كثيرون .

وفي الحقِّ أنَّ النُّقَّاد قدِ اختلفوا اختلافًا كثيرًا في تعريفهمُ القصَّة الحديثةَ منَ الوجهة الاصطلاحيَّة ، فمنهم من يرى أنَّ القصَّة فنٌّ أدبيٌّ نثري ، يتناول بالسَّرد حدثًا وقع فعلا أو يمكن أن يقع ، أو هي نصٌّ يصوِّر موقفًا أو شعورًا إنسانيا ، تصويرًا مكثَّفًا له أثرٌ أو مغزى [1] . ومنهم من يرى أنَّها فنٌّ نثريٌّ يتناول حادثة واحدة ، أو مجموعة حوادث ، تتعلَّق بشخصيَّات إنسانيَّة مختلفة ، تتباين في أساليب عيشها وتصرُّفاتها في الحياة [2] .

وكثير منَ النُّقَّاد من يهربون من إشكاليَّات التَّعريف ، عن طريق جمع خصائص القصَّة في إطار ، فيقولون : إنَّها العمل الأدبيُّ الَّذي استوفى عناصره القصصيَّة ، يعنون بذلك : الحادثة ، والسَّرد ، والبناء ، والشَّخصيَّة ، والزمان ، والمكان ، والفكرة [3] . ومن " المُلاحظ وجود فجوة بين هذا التَّعريف والتَّعريفات السَّابقة المعتمِدة على فهم خارجيٍّ للقصَّة ، بوصف نوع الأدب ، ومغزاه ، وبعض مجرياته . بينما يعتمد هذا التَّعريف الفهم الداخليَّ للقصَّة " [4] .

وفي هذا الفصل ، نحاول أن نتبيَّن عناصر هذه القصص بوصفها وحدة مترابطة من مجموع عناصرها ، تعمل كي تحدث في متلقِّيها أثرًا كُليا ، كلُّ هذا في ضوء ما يُمكن أن يضيفه المتلقِّي – بوصفه شريكًا في العمل القصصيِّ – إلى هذا القصص كبناء متكامل . وبمعنًى آخر ، فإنَّ هذا الفصل لا يهدف إلى دراسة العناصر القصصيَّة درسًا تقليديّا ، بقدر ما يهدف إلى محاولة فهم هذه العناصر وعلاقاتها ، وما يمكن أن ينضاف إليها من قيمة فنِّيَّة ، في ضوء الفصل الثَّاني من هذه الدِّراسة .

---

1 . يُنظَر : قنديل ، فؤاد ، **فنُّ كتابة القصَّة** ، 30 – 35 .

2 . يُنظَر ، المراشدة ، ربى صالح ، **بِنية القصِّ في شعر الغزل الأموي** ، 8 .

3 . يُنظَر : **نفسُه** ، 9 .

4 . **نفسُه** ، 10 .

الفضاء القَصصي

يُعدُّ الفضاء القصصيُّ من أهمِّ العناصر القصصيَّة على الإطلاق ؛ فمجال " الأحداث هو المبرِّرُ للقِيَم الاجتماعيَّة والحيويَّة الَّتي تتحرَّك فيها الشَّخصيَّات ، وكُلُّ عصر في كُلِّ بلد له حالاته الَّتي تُساعد على تنمية نوع خاصٍّ منَ القِيَم ، أو تؤدِّي إلى القضاء عليها وإقامة قِيَم أُخرى . وفي ربط صراع الشَّخصيَّات بالمجال على نحوٍ مقنع أساسُ كمال التَّجرِبة ، والتَّعمُّق في جذور الوعي العامِّ للفترة الَّتي كُتِبَت فيها القصَّة " [1] . وإلى هذا ، فقد " تَبْرُز البيئة في القصَّة ، وتنبض بحياة لا تَقِلُّ في معالمها عنِ الشَّخصيَّات الَّتي تتحرَّك فيها . وكثيرًا ما تضعف القصَّة إذا انعزلت فيها العواطف والشَّخصيَّاتُ عن معالم الفترة الَّتي كانت مجالا لها ، بما زخرت به من عوامل الصِّراع الاجتماعي ، أو بما امتازت به من تقاليدَ ومعالِمَ طبيعيَّة " [2] .

وقد ذهبتِ الدِّراسات الأدبيَّة " إلى أنَّ المجتمع لا يتدخَّل في الإنشاء الأدبيِّ من حيثُ هو مصدرٌ لها فحسب ، وإنَّما هو يتدخَّل فيها أيضًا من حيث هو متقبِّلٌ يتلقَّاها ، ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وُقوفُه على ما للإنشاء الأدبيِّ من بُعدٍ اجتماعيٍّ مجسّم في القُرَّاء وفي عمليَّة القراءة " [3] . وبعد هذا ، فإنَّ نظريَّة التَّلقِّي نفسها " تقرُّ بأنَّ العمل الأدبيَّ لا يتحقَّق إلا من خلال واقع نفسيٍّ لكلٍّ منَ الكاتب والقارئ على حدٍّ سواء " [4] ، ضمن مجال اجتماعيٍّ واحد ، يجمع بينهما ، ويجعل المشاركة أكثر عمقا [5] .

وقد ذهب جولدمان – كذلك – إلى أنَّ علاقة الآثار الأدبيَّة بالسِّياقات التَّاريخيَّة الَّتي تنشأ فيها ، إنَّما هي علاقة انعكاس ، بمعنى أنَّ الآثار الأدبيَّة تعكس ظروفها التَّاريخيَّة ، لا عكسًا آليّا ، وإنَّما على سبيل التَّمثيل والمفارقة [6] . " وفي هذا الإطار – إطار البحث في الآثار الأدبيَّة من حيثُ ما يدخلُ عليها في نشأتها من عواملَ ومن مؤثِّرات – برزت للوجود نظريَّةٌ ألحقها أصحابها بالمذهب الماركسي ، عقيدةً تُعْتقَد حينا ، ومَنهجًا للتَّحليل حينًا آخر ، أوَّل ما ظهرت ، مُجرَّدة من

---

[1] . هلال ، مُحمَّد غُنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 559 .

[2] . **نفسُه** ، 560 .

[3] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 114 ، 115 .

[4] . إبراهيم ، نبيلة ، **القارئ في النَّص** ، 104 .

[5] . ينظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **لغة القصّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 19 .

[6] . يُنظَر : الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 112 .

مبدأ الجدل ، تَعُدَّ الآثار الأدبيَّة تصويرًا فوقيًّا يعكس البِنى التَّحتيَّةَ (الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة) . ولهذه النَّظريَّة ، سواء في طَورها هذا أو فيما سيتلوه من أطوار ، شَبَهٌ قويٌّ بالنَّظريَّة اليونانيَّة القائمة على مفهوم " المُحاكاة " ؛ إذِ المحكي ، عند اليونان ، هو " الطبيعة " ، وعند أصحاب هذه النَّظريَّة هو " المجتمع " . وليس لدارس الأدب – بهذا المفهوم – إلا أن ينقل الأفكار من لُغة الآثار الأدبيَّة إلى لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عنِ الأفكار الاجتماعيَّة والمذاهب العقائديَّة في النُّصوص الفنيَّة . ولقدِ انتشر مفهوم " الانعكاس الآلي " في هذه النَّظريَّة انتشارًا واسعا ، وقُضِيَت به مآربُ كثيرة ، بالرُّغم من أنَّ ماركس نفسَه سبق أن قال : إنَّ بعض العهود التَّاريخيَّة المُتخلِّفة اقتصاديًّا شهدت ازدهارًا بارزًا على مستوى الإنتاج الجمالي . أي أنَّ الرُّقيَّ الاجتماعيَّ لا يُوازِي عنده رُقيًّا في الأدب " [1] .

وبالاعتماد على ما تقدَّم ، فإنَّ العمل الأدبيَّ واقعة اجتماعيَّة [2] . وعليه ، فإنَّ فهمنا للعمل الأدبيِّ يعتمد – وبشكل معمَّق – على فهمنا للمجتمع الَّذي أَنتج هذا العمل ، أو كان مجالا له . ذلك أنَّ العمل الأدبيَّ " لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التَّصنيف لمعنى ، فالمعنى يعتمد على الموقف التَّاريخيِّ لمن يقوم بتفسير هذا العمل " [3] . وهذا الموقف ، يعتمد كثيرًا على مدى معرفة المتلقِّي بفضاء العمل الأدبيِّ نفسه ، بوصفه منخرطًا فيه ، أو يتعامل معَه كنصٍّ تراثيٍّ قديم ، يستلزم الأمرُ معَه قراءاتٍ كثيرة : اجتماعيَّة ، وسياسيَّة ، واقتصاديَّة ، موازية لقراءة العمل الأدبيِّ نفسه .

وبعد ، فإنَّ مفهوم الفضاء القَصصيِّ يتجاوز أن يكون المكان وحده ، ولا الزمان كذلك ، فهو يشتمل على العنصرين معا ، وهما يسعيان معًا – كذلك – " لتقديم وجهة نظر الرَّاوي من خلال ترابط المكان معَ الزَّمان ، والعلاقة بينهما ، وما يتمخَّض عنهما . فالزَّمان يتكثَّف وهو ينضج منَ النَّاحية الفنِّيَّة ، والمكان يمتدُّ ويصبح قويًّا كي يصل حركة الزَّمان بالمضمون والتَّاريخ ، لإبراز الرُّؤية ودورها في تشكيل هذا الفضاء " [4] . وهكذا ، فإنَّه لا يمكن الفصل بين الزمان والمكان في تناول الآثار الأدبيَّة ، لا بل إنَّ الفضاء القصصيَّ يتعدَّى كونه محصورًا بزمان أو مكان ، إلى

---

[1] . الواد ، حسين ، **من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل** ، 111 .

[2] . يُنظَر : لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 69 .

[3] . سلدن ، رامان ، **النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة** ، 188 .

[4] . الطَّحَّان ، يوسُف سليمان ، **الفضاء في القصَّة القرآنيَّة** ، 252 .

كونه إطارًا لمجموعة منَ الظَّواهر ، في زمان ومكان معيَّنين . إنَّ هذا الفهم الرَّحب للفضاء القَصصي – إلى جانب كونه عميقًا وفعَّالا في التَّناول – يشكِّلُ ضرورة مهمَّة لفهم القصص في ضوء النَّظريَّة موضوع الدِّراسة . أو هو – بالأحرى – ضرورة تفرضها طبيعة الدِّراسة ، بالاعتماد على دور المفاهيم الإجرائيَّة في تشكيل العمل القصصيِّ بصيغته النِّهائيَّة ، وما يستتبع هذا من أثر هذا النَّحو منَ البحث في فهم العناصر القصصيَّة ، بطريقة قد تبدو جديدة ، لكنَّها مبرَّرة على كلِّ حال .

بداية ، وقبل البدء في تحديد مكوِّنات الفضاء القصصي ، تجدر الإشارة إلى أنَّ القَصص الغزليَّ تشكَّل في بيئتين قصصيَّتين متباينتين ومتداخلتين في آن . وهذا – بطبيعة الحال – نتيجة أو لعلَّه أن يكون سببًا – كذلك – للاختلاف والمشابهة لكلٍّ من هذين النَّمطين منَ القصص . وقد نبَّه طه حسين على أنَّ هذين القسمين منَ الغزل ، كانا متقاربين لا متجاورين ، فكان العُذريُّون والإباحيُّون جميعًا في الحجاز وما يليه ، لكنَّهم لم يكونوا يعيشون في بيئة واحدة ، فقد كان فريق منهم يتحضَّر ، وفريق آخر يبدو . فأمَّا المحقِّقون فكانوا يتحضَّرون ، يعيشون في مكَّة والمدينة . وأمَّا العذريُّون فكانوا يبدون ، في بادية الحجاز أو نجد [1] .

ومع هذا ، فقد ارتبط هذان الفضاءان أكثر ممَّا تباينا ، بمعنى ، أنَّ ثمَّة فضاء واحدًا كبيرًا كان يجمع بينهما بمجموعة منَ العناصر المشتركة الَّتي كانت تفرض نفسها على خصوصيَّة كل فضاء على حدة . وكانت – إلى ذلك – خصوصيَّة كل فضاء مكمِّلة للفضاء الآخر ، أو جزءًا منه ؛ في ضوء حقيقة أن مشاهد قصصيَّة بعينها ، كان يشكِّل هذان الفضاءان معًا مسرحًا لأحداثها [2] . ولا يقلُّ عن هذا أهمِّيَّة حقيقة أن لم يكن ثمَّة فاصلا دقيقًا يمكن من خلاله أن نقسِّم هذا القصص وَفق جغرافيَّة محدَّدة ونهائيَّة ، فمعَ أنَّ الغزل المحقَّق كان شائعًا في حواضر الحجاز ، " لكنَّه لم ينحصر في هذه الحواضر ، بل ظهر أيضًا في بوادي الجزيرة " [3] . واعتمادًا على ما تقدَّم ، لا تبدو فكرة الفصل بين قصص العذريِّين وقصص المحقِّقين فكرة صائبة ، سواء في تناول الفضاء القصصي ، أو في تناول أيَّ عنصر قصصيٍّ آخر مما سيأتي .

---

[1] . يُنظَر : حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 188 .

[2] . يُنظَر : إبراهيم ، عبد الحميد ، **قصص العُشَّاق النَّثريَّةُ في العصر الأموي** ، 303 .

[3] . شقير ، وليم نقولا ، **العرجيُّ وشعر الغزل** ، 650 . ويُنظَر : هلال ، مُحمَّد غنيمي ، **الحياة العاطفيَّة** ، 193 . ويُنظَر : نصَّار ، حسين ، **قيس ولُبنى** ، 21 .

وبعد ، فإنَّ هذا المفهوم الرَّحب للفضاء القصصيِّ يمكن أن يُتلمَّس من أكثر من طريق ، وأوَّل هذه الطُّرق هو شعر الشَّاعر نفسه ، بوصفه المنشئ الأوَّل لهذا القَصص ، ولا يُقصد بشعر الشَّاعر هنا تلك الأشعار الَّتي قيلت في موقف أو مشهد قصصيٍّ واحد فقط ، أو ما يُسمَّى القصَّة الشِّعريَّة بمفهومها المستقل والنِّهائي ، وإنَّما ينضاف إليها كلُّ تلك الأشعار الَّتي يتجلَّى فيها الفضاء القصصي ، سواءٌ أتت في سياق " القصَّة الشِّعريَّة " ، أم لم تأت . إنَّ هذا الطرح ينسجم كثيرًا معَ تجاوز مفهوم القصَّة الشِّعريَّة الضَّيِّق ، ويُعطي أهمِّيَّة للإنتاج الشِّعريِّ الَّذي لم يأتِ في سياق قصصي ، في تبيُّن عناصر القصص ، واكتشاف أبعاد جديدة له .

وفي الحقِّ أنَّ شاعر الغزل الأُمويَّ قد رسم للفضاء القصصيِّ في شعره أبعادًا واضحة ، لكنَّها أوَّليَّة كذلك ، تتلاءمُ معَ طبيعة الشِّعر وانغلاقه عن أن يتَّسع للتَّفاصيل . ومن ذلك قول عمرَ في بيت أحداهن [1] :

الكامل

وَتَبَــوَّأَتْ مِــنْ بَطْــنِ مَكَّــةَ مَسْــكِنًا غَــرِدَ الْحَمَــامِ مُشَــرَّفَ الأَبْــوَابِ

ويقول في روضة تتمشَّى فيها بعضُهن [2] :

الرَّمَل

لِلَّتــــي قالــــتْ لِأَتْــــرابٍ لَهَـــا قُطُـــفٍ فـــيهِنَّ أُنْـــسٌ وَخَفَـــرْ
إذْ تَمَشَّــــيْنَ بِجَـــوٍّ مُؤْنِـــــقٍ نَيِّـــرِ النَّبْـــتِ تَغَشَّـــاهُ الزَّهَـــرْ
بِــــدِماثٍ سَـــــهْلَةٍ زَيَّنَهــــا يَــوْمُ غَــيْمٍ لَــمْ يُخالِطْــهُ قَتَــرْ

ومن بين الظَّواهر الَّتي نرصدها في شعر عمر ، " ظاهرة القسم بالأمكنة المقدَّسة . فهو يحلف بالكعبة المشرَّفة ، وبالبيت العتيق ، وبالأثواب الَّتي تُكسَى بها الكعبة ، وبالطَّائفين بها " [3] . فلا يترك لنا موقفًا من مواقف الحجِّ إلا ويذكره ، يقول [4] :

المنسرح

---

[1] . **الدِّيوان** ، 51 .
[2] . **نفسُه** ، 168 .
[3] . المطيري ، غنَّام بن هزَّاع ، **القصَّة في شعر عمرَ بن أبي ربيعة** ، 102 ، 103 .
[4] . **الدِّيوان** ، 404 .

إنِّـــي وَمَـــنْ أَحْـــرَمَ الْحَجِـــيجُ لَـــهُ وَمَوْقِـــفِ الْهَـــدي بَعْـــدُ وَالْبُـــدُنِ
وَالْبَيْـــتِ ذِي الأَبْطَـــحِ العَتِيـــقِ وَمَـــا جُلِّـــلَ مِـــنْ حُـــرٍّ عَصْـــبِ ذي الـــيَمَنِ
وَالأَشْـــعَثِ الطَّـــائِفِ الْمُهِـــلِّ وَمَـــا بَـــيْنَ الصَّـــفا والْمَقَـــامِ والـــرُّكْنِ
وَزَمْـــــزَمٍ وَالْجِمَـــــارِ إذْ رُمِيَـــــتْ والْجَمْـــــرَتَيْنِ اللَّتَـــــيْنِ بِـــــالبَطْنِ
وَمَــا أَقَــرَّ الظِّبَــاءَ بِالبَيْــتِ والــوُرْقِ م إذا مـــا دَعَـــتْ عَلَـــى فَـــنَنِ

وقد أكثر عمر بن أبي ربيعة من وصف أيَّام الطَّواف ، وما يكون بها منَ الأحداث . ومن ذلك ما ذكره الأصفهانيُّ من أنَّ سليمان بن عبد الملك حجَّ وهو خليفة ، فأرسل إلى عمرَ فقال له : ألستَ القائل [1] :

الطَّويل

وَكَـــمْ مِـــنْ قَتيـــلٍ لا يُبَـــاءُ بِـــهِ دَمٌ وَمِـــنْ غَلِـــقٍ رَهْنًـــا [2] إذا ضَـــمَّهُ مِنَـــى
وَمِـــنْ مَـــالِئٍ عَيْنَيْـــهِ مِـــنْ شَـــيءٍ غَيْـــرِهِ إذا راحَ نَحْـــوَ الجَمْـــرَةِ الْبِـــيضُ كَالـــدُّمَى
يُسَـــحِّبْنَ أَذْيَـــالَ المُـــرُوطِ بِأَسْـــؤُقٍ خِـــدالٍ [3] إذا وَلَّـــيْنَ أَعجازُهَـــا رِوَى
أَوَانِـــسُ يَسْـــلِبْنَ الحلـــيمَ فُـــؤَادَهُ ؛ فَيَـا طُـولَ مـا شَـوْقٍ ويـا حُسْـنَ مُجْتَلَـى
مَـــعَ اللَّيـــلِ قَصْـــرًا رَمْيُهـــا بِأَكُفِّهـــا ثَـــلاثَ أَسَـــابيعٍ تُعَـــدُّ مِـــنَ الحَصَـــى
فَلَـــمْ أَرَ كَـــالتَّجْمِيرِ مَنْظَـــرَ نَـــاظِرٍ وَلَا كَلَيـــالي الحَـــجِّ أَفْلَـــتْنَ ذا هَـــوَى

فقال عمر : نعم . قال : لا جرم . والله لا تحضر الحجَّ العامَ معَ النَّاس . وأخرجه إلى الطَّائف [4] . إنَّ هذا الخبر – وإن كان يصلح لأن يكون مثالا على العلاقة بين عمرَ ومتلقٍّ لم يرقه شعره – إلا أنَّ هذه الأبيات تمثِّل مشهدًا مهمًّا لما كان يحدث أيَّام الطَّواف ، يجمع فيه عمر بين الزمان والمكان معا ، في صورة ترسم ملامح مهمَّة لذلك الفضاء القصصي . ملامحَ لا يمكن اطِّراحها لمجرد أنَّها لم تأت في سياق قصَّة شعريَّة ، فهي – وإن تكن كذلك – مهمَّة في فهم هذا القصص الَّذي كان يتجاوز كونه شعرًا بفعل فعل التَّلقِّي . فالمتلقِّي كان يختزن في ذهنه رصيدًا

---

[1] . **الدِّيوان** ، 26 ، 27 .

[2] . غَلِقَ الرَّهن : استحقَّه المُرتَهِن ، وذلك إذا لم يُفْتَكَك في الوقت المشروط . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (غلق) .

[3] . الخَدْلُ : العظيم الممتلئ . وامرأة خَدْلة السَّاق وخدلاء : بيِّنة الخَدَل ، ممتلئة السَّاقين والذِّراعين . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (خدل) .

[4] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 9 / 83 .

مهولا من شعر هؤلاء الشُّعراء ، وكان يملأ فجوات النَّصِّ بتلك الأشعار نفسها ؛ فكان يفهم القَصص على نحو تركيبي تجميعي ، لا كما نفهمه نحن .

ولا يقتصر هذا الأمر على عمرَ وأصحابه من المحقِّقين ، وإنَّما هو مستمرٌّ كذلك في أشعار العذريِّين كذلك . فهذا قيس بنُ ذَريح يصدر في تصويره حبَّه للبنى عن وضع بيئوي ، وهو – وإن يكن لا يقصد إلى هذا – ولعلَّه يقصد ، لا ندري ، يرسم صورة للفضاء القصصيِّ الَّذي يعيش فيه ، ومعادلا موضوعيًّا لشخصيَّته هو على التَّحديد . يقول [1] :

الطَّويل

ومـــا حائمـــاتٌ حُمْـــنَ يومًـــا وليلَـــةً ... علـــى المـــاءِ يخشَـــيْنَ العِصِـــيَّ حَـــوانِ

عـــوافيَ لا يصـــدرن عنـــه لِوجْهَـــةٍ ... ولا هُـــنَّ مـــن بَـــرْدِ الحِيـــاضِ دَوانِ

يَـــرَيْنَ حَبـــابَ المـــاءِ والمـــوتُ دُونَـــهُ ... فهُـــنَّ لأَصـــوات السُّـــقاةِ رَوانِ

بأَجْهَـــد منِّـــي حَـــرَّ شـــوقٍ ولَوعَـــةٍ ... عليـــكِ ولكـــنَّ العَـــدُوَّ عَـــدانِي

إنَّ هذا التَّوظيف يتلاءم كثيرًا مع الفضاء القصصيِّ الَّذي يعيشه الشَّاعر ، ويتَّخذه خلفيَّة لقصَّته . وبالعودة إلى الأخبار الَّتي تحكيها كتب التُّراث عن هذه القصَّة ، نجد أنَّ اللِّقاء الأوَّل الَّذي جمع بينهما ، ووقعا خلاله في الحُبِّ كان على عين ماء [2] . وهكذا ، يظهر التَّداخل بين عناصر القصَّة على نحو جلي ، من خلال العلاقة بين الحدث ، والفضاء القصصي ، والصِّراع .

وأمَّا الطَّريق الآخر الَّذي نحاول من خلاله تبيُّن فضاء القص ، فهو تلك الأخبار أو " القَصص " الَّتي حاكها القُصَّاص على نول القَصص الشعريَّة متَّفقين معها حينا ، ومختلفين حينا ، لكنَّهم متأثرون بها أبدا ؛ إذِ إنَّ هذه الأخبار موجودة بفعل الشِّعر ، لا مستقلَّة عنه في وجودها . وآية ذلك ، أنَّ الدَّارس لهذه القَصص لا يجد قصَّة واحدة معتبرة ، لا يكون الشِّعر أصلا لها ، ولا تكون العناصر القصصيَّة فيها استكمالا لتلكم العناصر الَّتي للقصَّة في صورتها الأولى .

وبالنَّظر إلى ما يُمكن أن تضيفه هذه الأخبارُ والقَصص إلى شكل الفضاء القصصي العام ، لا يرى عبد الحميد إبراهيم أنَّها يمكن أن تضيف الكثير . فهو يرى أنَّ المكان لا يبدو محدَّد المعالم في تلكم الأخبار ، أو لا تميِّزه معالم خاصَّة ، بالرُّغم من أن تلك القصص قد اختلفت

---

1 . **الدِّيوان** ، 116 ، 117 .

2 . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 9 / 212 .

أماكنها بين بادية وحاضرة ، وما وراء ذلك . يقول في معرض حديثه عن ارتحال جميل وكُثيِّر إلى مصر : " ومعَ ذلك ، لا يعنى القاصُّ برسم شيءٍ منَ البيئة المصريَّة ، ولا يهتمُّ الرَّاوي بالإشارة إلى ملامح هذا المكان . وإنَّما هو جميل قدِ امتطى ناقته ، وقد أزمع على الرَّحيل إلى مصر ، ويمرُّ هذا الأمر مرورًا هيِّنا ، وكأنَّه رحلة من رحلات البادية " [1] . وهو يعزو ذلك إلى " أنَّ الرَّاوي كان يهتمُّ بجوهر الحادثة ، ويرى منَ العبث أن يتحدَّث عن بيئة مصر ، أوِ الشَّام ، أو يرسم شيئًا عن نجدٍ أوِ الحجاز أوِ اليمامة " [2] . ثمَّ هو – بعد ذلك – يذهب إلى أنَّ هناك اضطرابًا كبيرًا في زمن هذه القصص ، وخلطًا للأخبار يصل إلى حدِّ التَّناقض بعد ذلك [3] .

وفي الحقِّ إنَّ هذا الكلام يحتاج إلى وقفة متأنِّية وتحليل عميق . إذ يجب التَّمييز أولا بين نوعين من الفضاء القصصي أوِ البيئة القصصيَّة ، فثمَّة بيئة أصيلة وبيئة أخرى طارئة ، كما هو الحال في قصَّة جميل وسفره إلى مصر . ومنطقيا ، لا يبدو أن جميلا نفسه كان مهتمًّا ببيئة مصرَ الطَّارئة كثيرا ؛ إذ هو مرتبط بطريقة لا انفكاك منها ببيئته الأولى ، بوصفها الفضاء الَّذي يحوى تجربته ، ومحبوبته ، وكلَّ ما يتَّصل بهذا وذاك .

ولكن ، ثمَّة شيءٌ آخر ، هل يمكن القول : إنَّ هذا المقدار الضئيل من وصف الفضاء القصصي في هذه الأخبار ، كان واحدًا في البيئتين الثَّابتة والطَّارئة ؟ الجواب قطعا هو لا . إذ بداهة ، يجب أن يكون للبيئة الثَّابتة مقدار أكبر في هذا القصص . ولأنَّ هؤلاء القُصَّاص لم يذهبوا معَ جميل إلى مصر ، ولأنَّ جميلا – أيضًا – لم يكن مهتمًّا بتصوير فضاء البيئة الطَّارئة ، لم تكن بين أيدي هؤلاء القُصَّاص مادَّةٌ عن بيئة مصر . ولكن ، وإن يكن في هذا شيءٌ منَ المنطق ، كيف يمكن فهمُ ضعفُ حضور البيئة الثَّابتة في هذه الأخبار أيضا ؟ !

إنَّ هذا لا ينبع من أنَّ النَّاس قديمًا لم يكن لديهم دقَّة ملاحظة ، ولا تفطُّن للأمور الصغيرة والتَّافهة ، كما ذهب عبد الحميد إبراهيم [4] ، والشِّعر العربيُّ كلُّه دليل على هذا . ولا يجوز أن نقول : إنَّ العرب قديمًا كانوا يهتمُّون بهذه الأمور في الشِّعر ولا يهتمُّون بها في النَّثر ، على اعتبار أنَّ

---

[1] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قصص العشَّاق النَّثريَّةُ في العصر الأُموي** ، 303 .

[2] . **نفسُه** ، 304 .

[3] . يُنظَر : **نفسُه** ، 305 ، 306 .

[4] . يُنظَر : **نفسُه** ، 309 .

الباحث قدِ اقتصر في موضوعه على ما سمَّاه القصص النَّثريَّة . إنَّ هذه الظَّاهرة يمكن تفسيرها بشيء واحد فقط ، هو واقعيَّة هذا القَصص ، أوِ السِّمة الواقعيَّة الغالبة عليه . وهذا هو الطَّريق الثَّالث الَّذي نتعرَّف به على فضاء ذلك القصص .

لقد كان لارتباط هذا القصص بفضاءات محدَّدة ، تشكِّل بمجملها صورة كاملة لفضاء أكثرَ اتِّساعا ، كان له أثره في أنَّ هذه الأخبار الَّتي اتَّصلت بهذا القصص ، لم تكن تهتمُّ كثيرًا برسم صورة للفضاء القصصي . وأغلب الظَّنِّ أنَّ هؤلاء القُصَّاص كانوا لا يرون ثمَّة حاجة لوصف تلك الأماكن والأزمنة الَّتي كانت تحتوي هذا القصص ؛ ذلك أنَّ المتلقِّي نفسه كان يعيش هذا القصص يومًا بيوم ، ولم يكن في حاجة إلى وصف إضافي .

ينضاف إلى هذا أنَّ الشَّاعر نفسه كان يعطي أوصافًا مبدئيَّة للفضاء القصصي ، وكان المتلقِّي يتكفَّل بملء فجوات هذا الفضاء القصصي ؛ فلم تكن ثمَّة حاجة لأن تشتمل هذه الأخبار – الَّتي هي في الأصل مظهر من مظاهر التَّلقِّي – على أوصاف أُخرى إضافيَّة . ولا يعني هذا أن تكون هذه الأخبار فائضة عن الحاجة ، كلُّ ما هنالك أنَّ هذه الأخبار لم تكن لتضيف شيئًا مهمًّا إلى عنصر قصصيٍّ يراه المتلقِّي كل يوم ، ويعرفه بحواسِّه كلِّها . وما أكثر تلك الأوصاف الأوليَّة الَّتي كان يقدِّمها الشُّعراء للمتلقِّين ؛ فيحرِّضونهم على ملء فجواتها . من ذلك قول عمرَ بن أبي ربيعة في وصف مشهد من أيام الموسم [1] :

مجزوء الرَّمل

صــــادَ قلبـــــي اليــــوم ظبـــيٌّ مقبـــــــلٌ مـــــــن عرفـــــاتِ
فـــــــي ظبـــــاء تتهــــادى عامــــــــدًا للجمــــــــراتِ
وعليــــــه الخــــــزُّ والقــــزُّ م وَوَشْـــــــيُ الحِبَـــــــراتِ
إنَّنـــــي لســـتُ بنــــاسٍ ذلـــك الظَّبـــي حيــــاتي

إنَّ هذا التَّصوُّر يبدو منسجمًا معَ كون هذا القصص كان عملا أقرب إلى أن يكون جماعيّا ، كان كلُّ فرد في ذلك الفضاء يعيش القصص بمقدار ، ويعرف منه بمقدار ، ويسهم فيه بمقدار . وهكذا ، يبرز دور المتلقِّي الأُمويِّ في كونه جزءًا من ذلك القصص ، يعرف من هذا

[1] . **الدِّيوان** ، 77 .

القصص ما لا نعرفه نحن ، ويفهم منه ما لا نفهم نحن . ذلك أنَّ هذا القصص إنَّما كان موجَّهًا لمتلقٍّ بعينه ، في فضاء قصصيٍّ مخصوص .

الشّخصيَّات

تحتلُّ الشَّخصيَّة أهمِّيَّة كبيرة في البناء القصصي ؛ ذلك أنَّها مدار المعاني والأفكارِ الَّتي يدور عليها العمل القصصي . فالقاصُّ لا يسوق " أفكاره وقضاياه العامَّة منفصلة عن محيطها الحيوي ، بل ممثَّلة في الأشخاص الَّذين يعيشون في مجتمع ما ، وإلا كانت مجرَّدَ دعاية ، وفقدت بذلك أثرَها الاجتماعيَّ وقيمتَها الفنِّيَّة معا . فلا مناص من أن تحيا الأفكارُ في الأشخاص ، أو تحيا بها الأشخاص ، وسط مجموعة منَ القيم الإنسانيَّة يظهر فيها الوعي الفرديُّ متفاعلا معَ الوعي العام ، في مظهر من مظاهر التَّفاعل ، على حسب ما يهدف إليه الكاتب في نظرته إلى القيم ، وفي أغراضه الإنسانيَّة ، ولا مناصَ منَ اتِّساق هذه الأغراض معَ الغرض الفنِّي " [1] ، كي يفعل القَصص فعله المُؤَمَّل في متلقِّيه ، بما يثيره من عناصر التَّشويق والإثارة ، الَّتي تعدُّ الشَّخصيَّة أحد أهمِّ أسبابها .

وقد تعدَّدت التَّقسيمات الَّتي تناولتِ الشَّخصيَّة القَصصيَّة واختلفت [2] ، إلا أنَّها دارت – في معظمها – حول مكانة الشَّخصيَّة منَ العمل القصصيِّ ذاته ، وما يمكن أن تضيفه إلى البناء القصصيِّ من فنِّيَّة ، كمعيار مهمٍّ وحاسم . وهكذا ، يمكن أن نتحدَّث في النِّهاية عن شخصيَّات رئيسة وأُخرى ثانويَّة ؛ إذ يتقاطع هذا التَّقسيم معَ آخرَ يقوم على النَّظر إلى الشَّخصيَّات من حيثُ كونُها مسطَّحة ومُدوَّرة ، ويحتويه في الوقت نفسه .

وإذا كانتِ الشَّخصيَّة ذات المستوى الواحد " هي الشَّخصيَّةَ البسيطة في صراعها ، غيرَ المعقَّدة ، وتمثِّلُ صفة أو عاطفة واحدة ، وتظلُّ سائدة بها من مبدأ القصَّة حتَّى نهايتها ، ويعوزها عنصرُ المفاجأة " [3] ؛ فيسهل التَّنبُّؤ بأفعالها ، فإنَّ هذا – قطعًا – لا ينطبق على الشَّخصيَّات

---

[1] . هلال ، محمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 562 .

[2] . يُنظَر : المراشدة ، ربى صالح ، **بِنية القصِّ في شعر الغزل الأُموي** ، 51 . (وهامشها) .

[3] . هلال ، محمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 565 .

الرَّئيسة موضوع الدَّرس ، لمجرَّد أنَّها مثَّلت صفة أو عاطفة واحدة ، بالإضافة إلى كون أنَّ الصَّراع الَّذي يعتمل في دواخل هذه الشَّخصيَّات أكثر تعقيدًا وتنوُّعًا مما يبدو عليه .

إنَّ الشَّخصيَّات الرَّئيسة في قَصص الغزلِ الأُمويِّ تميل لأن تكون شخصيَّاتٍ نامية ، فالشَّخصيَّة النَّاميَّة هي " الَّتي تتطوَّر وتنمو قليلا قليلا بصراعها معَ الأحداث والمجتمع ، فتتكشَّف للقارئ كُلَّما تقدَّمت في القصَّة ، وتفجؤه بما تغنى به من جوانبها وعواطفها المعقَّدة " [1] . وهذا ما ينطبق على تلك الشَّخصيَّات في حقيقة الأمر ، مما سيأتي في مواضعه من هذه الدِّراسة . وهكذا ، يمكن القول بشكل مبدئي ، إنَّ الشَّخصيَّة الرَّئيسة في العمل القصصيِّ – كلِّ عمل قصصي – هي في الحقيقة شخصيَّة نامية أو مدوَّرة ، وإن بدت خلاف ذلك أوَّل الأمر ، ذلك أنَّ هُويَّة الشَّخصيَّة موزَّعة في النَّص ، لا يمكن الجزم بأبعادها بسهولة ، ووظيفة القارئ أن يكوِّن بالتَّدريج صورة عن هذه الشَّخصيَّة من خلال ما يخبر عنه السَّارد أولا ، وما تُخبر به الشَّخصيَّة ثانيًا ، وما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشَّخصيَّات [2] . وقد كان المبدع كثيرًا ما يقدِّم أوصافًا أوَّليَّة لشخصيَّاته ، ويترك للمتلقِّي الأُمويِّ أن يكمل تصوَّرها بما يعرفه بحكم المعايشة . من ذلك قول عمرَ بن أبي ربيعة في نفسه [3] :

البسيط

أمسى شبابُكَ عنَّا الغضُّ قد رحلا	**ولاح في الرَّأس شيبٌ ، حلَّ فاشتعلا**
إنَّ الشَّباب الَّذي كنَّا نُزَنُّ به	**ولَّى ولم نقضِ من لذَّاته أملا**
ولَّى الشَّباب حميدًا غير مرتجع	**واستبدل الرَّأسُ منِّي شرَّ ما بَدَلا**
شيبٌ تفرَّع أبكاني مواضِحُهُ	**أضحى وحال سوادُ الرَّأس فانتقلا**
ليتَ الشَّبابَ بنا حلَّت رواحلُه	**وأصبح الشَّيبُ عنَّا اليومَ مُنتقلا**
أودى الشَّبابُ وأمسى الموتُ يخْلُفُه	**لا مرحبًا بمحلِّ الشَّيبِ إذ نزلا**
ما بال عِرْسي قد طالت مطالبتي	**أمست تجنَّى عليَّ الذَّنب والعِلَلا**

---

[1] . **نفسُه** ، 566 .

[2] . يُنظَر : عضيبات ، سميَّة محمَّد داود ، **بنية الحكاية العشقية** ، 76 .

[3] . **الدِّيوان** ، 303 .

واقعيَّة الشَّخصيَّات

وإذا كان ثمَّة شيءٌ يميِّزُ شخصيَّاتِ القَصص موضوع الدِّراسة فهو واقعيَّة هذه الشَّخصيَّات . فالأشخاص في القصَّة – أيِّ قصَّة – " مصدرُهُمُ الواقع ، ولكنَّهم يختلفون عمَّن نألفهم أو نراهم عادة ، في أنَّهم في ضَوْء العرض الفنِّيِّ أوضحُ جانبا . وسلوكهم معلَّلٌ في دوافعه العامَّة ، ونوازعُهم مفسَّرة نوعًا منَ التَّفسير ، قد يكون فيه بعض التَّعقيد ، ولكنَّه تعقيد ذو معانٍ إنسانيَّة كذلك ، وله أسبابه الَّتي يجلو بها الكاتب هذه المعاني " [1] .

ومن هذا ، كان المنطلق الَّذي بدأ منه جي دي موباسان " إنجازاتِه التَّاريخيَّة في مجال القصَّة القصيرة . فقد أدرك أنَّه ليس منَ الضَّروريِّ أن يسعى الأديب إلى ابتكار مواقفَ مذهلةٍ وشخصيَّاتٍ غريبة حتَّى تكون قصَّتُه ذاتَ أثر فعَّال في القارئ ، بل إنَّ الأديب الأصيل يرى المعانيَ الحقيقيَّة للحياة في الشَّخصيَّات البسيطة الَّتي نراها من خلال مواقفَ عاديَّة . لكنَّ العبرة تكمن في أنَّ قلم الأديب يجعل النَّاس يرَون هذه الشَّخصيَّاتِ والمواقفَ من زوايا جديدة ، وتحت أضواء كاشفة ، حتَّى يضعوا أيديَهم على الجوهر الإنسانيِّ الَّذي غالبًا ما يختفي تحت تراكمات ورواسب الحياة الرَّتيبة المُمِلَّة " [2] . وتنحصر مهمَّة القاصِّ " في نقل القارئ إلى حياة القصَّة ، بحيث يتيح له الاندماج التَّامَّ معَ حوادثها ، ويحمله على الاعتراف بصدق التَّفاعل الَّذي يحدث بين الشَّخصيَّات والحوادث . وهذا أمر يتيسَّر له ، في حال استطاع أن يصوِّر الشَّخصيَّاتِ في حياتها الطَّبيعيَّة " [3] .

وليس المعنيُّ بالواقعيِّ هنا أن تكون الشَّخصيَّة قد وُجِدت في الواقع على الهيئة الَّتي شكَّلها لنا القُصَّاص ، فمن البدهيِّ أن تختلف تلكم الصُّورة عن الصورة الحقيقيَّة لتلك الشَّخصيَّات في حياتها الطَّبيعيَّة ، ولكن ، لا بُدَّ من التَّمييز في هذا – ولعلَّ هذا أن يكون مكانَه – بين شخصيَّات المحقَّقين كعمرَ والعرجيِّ ونصيب ، بوصفها شخصيَّات تاريخيَّة ، وبين شخصيَّات العُذريِّين الَّتي انمسخت إلى هيئة رواية كما ذهب إلى ذلك بلاشير [4] .

---

[1] . هلال ، مُحمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 562 .

[2] . راغب ، نبيل ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 156 ، 157 .

[3] . نجم ، مُحمَّد يوسُف ، **فنُّ القصَّة** ، 10 .

[4] . يُنظَر : لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 78 .

وبكلمات أُخرى ، فإنَّ الخلاف الَّذي نجم بين مؤرِّخي الأدب : قدماءَ ومُحدَثين ، حول وجود شخصيَّة قيس المجنون أو عدم وجودها ، لم يتَّسع ليشمل وجودَ عمرَ أو عدم وجوده ، أو وجود العرجيِّ أو عدمَ وجوده مثلا ، وإن اختلفوا في أخبارهم . ومعنى هذا ، أنَّ الشَّخصيَّة في قَصص المُحقِّقين ، استطاعت أن تحافظ على واقعيَّتها بفعلٍ من هذه الواقعيَّة نفسها ، وبمقدار ما كانت تتيحه للقُصَّاص والإخباريِّين من إمكانيَّات الحذف والزِّيادة والتَّحوير ، في إطار هذه الواقعيَّة ، بوصفها – أي هذه الشَّخصيَّات – جزءًا من واقع ليس منَ السَّهل أن يُؤسْطَر ، باعتبار فضائها القصصي ، الَّذي تمثَّل في بيئاتٍ مُتمدِّنة ، لا تقبل ما كان يقبله أهل البادية من الأخبار الَّتي قعدت بالقصص في بيئاتها عن أن يتطوَّرَ ويُجاوِز أطواره تلك .

ولكي نتبيَّن هذا الفرق في الضَّربين كليهما منَ القَصص ، وما يستتبعه من اختلاف في طبيعة تلك الشَّخصيَّات في كل ، يكفي أن ننظرَ فيما تحكيه لنا كتب التُّراث والمُحدَثونَ عن مجنون بني عامرٍ من جهة ، وعمرَ بنِ أبي ربيعةَ من جهة . فعلى حين نجد أنَّ ثمَّة اختلافًا غير قليل في مسألة وجود المجنون أصلا [1] ، واختلافًا – ربَّما أكثرَ – في تفاصيل قصَّته ، شعرًا كانت أم أخبارا ، فإنَّنا لا نجد – بالمقابل – هذا الاختلاف في وجود عمر ، ولا هذا المقدار منَ الاختلاف في قصَّته ، ومآل ذلك – في رأينا – هو تلك الواقعيَّة الَّتي اتَّسمت بها قَصص المحقِّقين . " فقد كان عمرُ بنُ أبي ربيعةَ في مجتمع الحجاز صِنْوَ إحسان عبد القدُّوس في مجتمع القاهرة ، أوِ المجتمع العربيِّ بعامَّة إن شئت ، كلاهما وقع على خفايا المجتمع البرجوازي الَّذي ينتسب إليه وعاش فيه ، واتَّخذ من أسراره مادَّة لقَصصه " [2] . وهذا ما نعنيه بالواقعيَّة على وجه التَّحديد ، واقعيَّة لم يكنِ المُحبُّ العذريُّ ليهتمَّ بها هذا الاهتمام ، ولم تكن بيئته لتسمح له أو تعينه على أن يهتمَّ بها .

ومع ذلك ، فإنَّ هذا لا يعني – بطبيعة الحال – أن ننفيَ الواقعيَّة عن قصص العُذريِّين جملة ، فهذا منَ الخطأ الواضح . ومهما يكن من شيء ، فلا شكَّ " أنَّ هذا الانتشار الواسع النِّطاق لهذا اللَّون منَ القَصص له دِلالته الكبيرةُ على تصوُّرات العرب . أو له أثرُه الكبير في

---

[1] . يُنظَر : حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 176 ، 177 ، 179 ، 180 ، 199 . ويُنظَر : هلال ، مُحمَّد غُنيمي ، **الحياة العاطفيَّة** ، 45 .

[2] . مكِّي ، الطَّاهر أحمد ، **القصَّة القصيرة** ، 31 . ويُنظَر : لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 121 .

تصوُّراتهم . فإمَّا أن تدلَّ هذه القصص على وجود هذا الصِّنف منَ العُشَّاق العُذريِّين فعلا بين العرب ، فإن لم يكنِ الأمر كذلك ، فلا شكَّ أنَّها أثَّرت – شأن ما يُحَبُّ من قصص – في عقول النَّاشئة منَ العرب وتصوُّراتهم ، وجعلتهم يُعجبون بأشخاصها ، ودفعتهم إلى أن يرفعوهم إلى مصافِّ الأبطال ، وأهابت ببعضهم إلى أن يحتذيَهم . فهذه القصص إمَّا دالَّة على وجود المُحبِّين العُذريِّين ، وإمَّا موجِدة لهم " [1] . وهي في الحالتين كلتيهما ليست خلوًا منَ أن تكون واقعيَّة على نحو ما ، لكنَّها واقعيَّة لا يمكن أن تقارن بتلك الَّتي تشيع في قصص المُحقِّقين .

وفي ضوء ما تقدَّم ، فإنَّه يترتَّب على هذه الواقعيَّة – بوصفها تسجيلا فنِّيًّا للواقع – أهمِّيَّة كُبرى لتعميق دور المتلقِّي في تشكيل هذا القصص ، فبالنَّظر إلى كون شخصيَّات هذا القصص واقعيَّة في معظمها ، وخصوصًا قصص المحقِّقين ، تبدو الفجوات الَّتي يتعيَّن على المتلقِّي ملؤُها كبيرة ومتداخلة . وبالمقابل ، فقد كان المتلقِّي الأُمويُّ يمتلك الأدوات الَّتي يملأ بها هذه الفجوات ، من خلال المعايشة لشخصيَّات تلك القصص ، ومعرفته بكثير منَ التَّفاصيل الَّتي تميِّزُ كلَّ شخصيَّة من تلك الشَّخصيَّات . في حين أنَّ ملء هذه الفجوات من قِبَل قارئ معاصر ، يبدو في غاية الصُّعوبة ، ويتطلَّب معرفة موسوعيَّة وعميقة في آن ، ومعنى هذا ، أنَّ هذا القصص كان يُحدِث فعله في المتلقِّي الأُمويِّ على نحو فعَّال ، خصوصًا إذا كان هذا المتلقِّي نفسه واعيًا بدوره في الفعل القصصي . ولعل عائشة بنتَ طلحة أن تكون مثالا صالح على ما تقدَّم ، فإذا ما نحن عدنا إلى أخبار في الجزء الحادي عشر من الأغاني [2] تكوَّنت لنا صورة واضحة عن هذه الشَّخصيَّة الَّتي ارتبطتِ ارتباطًا وثيقًا ومستمرًّا بهذا القصص وشخصيَّاته الأُخرى ، إنَّ أخبارها مع أزواجها ، وأخبارها في الطَّواف ، ومع ضرائرها ، تعدُّ عناصر مهمَّة جدًا لفهم هذه الشَّخصيَّة . واللَّافت في الأمر أنَّ ثمَّة ارتباطًا واضحًا بين هذه الأخبار ، وبين الأشعار الَّتي قالها الشُّعراء فيها أو كنُّوا باسم غير اسمها . من ذلك الخبر الَّذي يرويه سَلْم بن قتيبة ، لما التقاها في المسجد أعجزتها أليتاها عن النهوض ؛ فقالت : إنِّي بكما لمُعنَّاة [3] ، وخبر ضرَّتها رملة بنت عبد الله بن خلف وقد دسَّت لإحدى جواريها كي تريَها إياها عارية [4] . وبين كلِّ تلك الأشعار الَّتي قيلت فيها ،

---

[1]. نصَّار ، حسين ، **قيس ولُبنى** ، 19 .

[2]. يُنظَر : 122 – 133 .

[3]. يُنظَر : **الأغاني** ، 132 ، 133 .

[4]. يُنظَر : **نفسه** ، 128 ، 129 .

سواء من عمرَ بن أبي ربيعة أو الحارث بن خالد المخزومي أو غيرها ، صراحة أو أن يكنُّوا ، ومن ذلك قول عمرَ – وقد كنَّى باسمها – أو قد عناها ؛ لما في القصدية من صفاتها [1] :

الرَّمل

ليــت هنــدًا أنجزتنــا مــا تعــد	**وشــفت أنفســنا ممَّــا تجــدْ**
واســتبدَّت مــرَّة واحــدة	**إنَّمــا العــاجز مــن لا يســتبدْ**
زعموهــا ســألت جاراتِهــا	**وتعــرَّت ذات يــوم تبتــردْ**
أكمــا ينعتُنــي تبصــرنَني	**عمــركن الله أم لا يقتصــد**
فتضــاحكن وقــد قلــن لهــا	**حســن فــي كــلِّ عــين مــنَ تَــوَدْ**
حســدًا حُمِّلْنَــهُ مــن شــأنها	**وقــديمًا كــان فــي النَّــاس الحَسَــدْ**

سِماتُ الشَّخصيَّة

لقدِ اكتسبتِ الشَّخصيَّة مكانة مميَّزة في البناء القصصِّي العام ، سواءٌ أكان هذا في القَصص موضوع الدِّراسة ، أم في القصَّة الحديثة ، الَّتي هي من أهمِّ خصائص العصر الحديث . وإنَّما تُقاس واقعيَّة القصَّة – إلى جانب أمور فنِّيَّة أُخرى – بمقدار ما تُعنى بالتَّحليل النَّفسيِّ للأشخاص [2] . وبإزاء هذا ، يرى النُّقَّاد " أنَّ القدرة على اختراع الحوادث ، وتلفيق المواقف ، لا تُقاس إلى القدرة على استبطان الشَّخصيَّة الإنسانيَّة ، والتَّعمُّق إلى أبعد قراراتها " [3] . وثمَّة قضيَّةٌ في غاية الأهمِّية ، تتمثَّل في أنَّ سيادة " عنصر ما في القصَّة ، تظهر للقارئ في شكل من الأشكال التَّالية ، وهي : سيادة الحوادث ، وسيادة الشَّخصيَّة ، وسيادة البيئة أوِ الجو ، وسيادة الفكرة . ولا بُدَّ من أن يخرج القارئ منَ القصَّة النَّاجحة ، وقد غلب على نفسه عنصر من هذه العناصر ، أمَّا إذا خرج منها بمزيج مختلَط منَ الحوادث والشَّخصيَّات والأفكار ، فمعنى ذلك أنَّ الكاتب أخفق في إبراز أحد هذه العناصر ، وفي تغليبه على غيره " [4] .

---

[1] . **الدِّيوان** ، 101 .

[2] . يُنظَر : هلال ، محمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 493 .

[3] . نجم ، مُحمَّد يوسُف ، **فنُّ القصَّة** ، 18 .

[4] . **نفسُه** ، 15 .

ومعَ ما على هذا الرَّأي من تحفُّظ ، خصوصًا إذا ما أُسيءَ فهمُه ، إلا أنَّ فيه كثيرًا من الوجاهة كذلك ، ويُمكن تطبيقُه على كثير منَ الأعمال القصصيَّة والرِّوائيَّة المعاصرة . إنَّ هذه السِّيادة لعنصر ما في القصَّة ، قد لا تتبدَّى بشكل واضح أثناء عمليَّة القراءة ، ولكنَّها تبدو واضحة شديدة الوضوح إذا نحن ابتعدنا عن العمل الأدبيِّ ، أو عن أعمال الأديب بمجموعها فترة كافية منَ الزَّمن . فمثلا ، إنَّ من يقرأ مئة عام من العزلة ، سيظل لوقت طويل يتذكَّر ماكوندو ، تلك البلدة العجائبية الَّتي شكَّلت فضاء هذا العمل ، وكذا الأمر بالنِّسبة لخريف البطريرك ، معَ أنَّها تقوم في الأصل على فكرة الاستبداد في أمريكا اللاتينيَّة . وكذا روايات نجيب محفوظ ، سيتذكر القارئ ، ولفترة طويلة ، حواري القاهرة ، ومقاهيها ، وأمورًا أُخرى تتَّصل بالفضاء القصصي ، بينما لن يتذكر بالقدر نفسه ، كثيرًا منَ الشَّخصيَّات والعلاقات . وكذلك الأمر ، سيظلُّ متعب الهذَّال ماثلا في ذهن من يقرأ مدنَ الملح ، بينما ستمَّحي كثيرٌ منَ الأحداث والأفكار الَّتي ساهمت في بناء تلك الشَّخصيَّة ، وتتراجع ، لتستقر في اللَّاوعي ، وتُستَدعى – فيما بعد – كجزء من شخصيَّة متعب الهذَّال نفسه ، فيصبح – بهذا – متعب الهذَّال واجهة لكلِّ ما أراد أن يقوله مُنيف في مدن الملح ، وهذا ما نعنيه – بالضَّبط – من سيادة عنصر ما في القصَّة [1] .

وإذا كنَّا سنتذكَّر – دائمًا – متعب الهذَّال إذا ذُكرَت مدنُ المِلح ، فإنَّنا – كذلك – سنتذكَّر – أوَّل ما نتذكَّر ، وأكثر ما نتذكَّر – عمرَ بنَ أبي ربيعةَ إذا ما جرى الحديث عن القَصص الغراميِّ في العصر الأُموي . وكذا العرجي ، والأحوص ، والمجنون ، وقيسَ بن ذَريح ، وجميلا . وعائشة بنتَ طلحة ، وسُكينة بنتَ الحسين ، وابنَ أبي عتيق . وغيرَهم الكثير من شخصيَّات هذا القَصص الَّتي تسوَّدت على غيرها من عناصر القصَّة ، فكانت عنوانًا عليها ، ومرآة لها . من خلال ما تضمَّنته واختزلته من أبعاد بقيَّة العناصر الأُخرى .

وقدِ اكتسبتِ الشَّخصيَّة في العصر الأُمويِّ – ومنذ البداية – صفاتٍ مائزةً عن تلكم الشَّخصيَّة الَّتي كانت تميِّز العاشق الجاهلي ، وقد لاحظ عبد الحميد إبراهيم هذا التَّطوُّر " في شخصيَّة العاشق ، فقد كان في العصر الجاهليِّ – في الأغلب الأعمِّ – فارسًا شجاعا ، له صولات وجولات في الحروب ، ومواقعُ يشهد بها الأقران " [2] . ويرى أنَّه من الأسف أنَّ هذين الأمرين :

---

[1] . تُنظَرُ الرِّوايات المُشار إليها .

[2] . إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العُشَّاق النَّثريَّةُ في العصر الأُموي** ، 250 .

الحبَّ والفروسيَّة ، قد انفصلا عن بعضهما في العصر الأُموي ، فنجم عن هذا أنِ انصرف عشَّاق العصر الأُمويِّ عن العالم الخارجيِّ وما فيه منَ اضطرابات وأحداث ، إلى مغامراتهم وعواطفهم [1] .

ونحن إذ نتَّفق معَ ما ذهب إليه عبد الحميد إبراهيم ، لا نجده – في الوقت نفسه – شيئًا يدعو إلى الأسف ، بل على العكس تماما ، إذ هو دليل على تبلوُر شخصيَّة جديدة للعاشق ، تلائم روح عصره الَّذي يحيا فيه ، وبالتَّالي ، فهذا تدليل على واقعيَّة تلك الشَّخصيَّات ، وعلى كونها نتيجة لواقع جديد مختلف عمَّا كان في أزمنة أُخرى . وشيءٌ أبعد من هذا ، نلاحظ أنَّ الشَّخصيَّة في القصص موضوعِ الدِّراسة – وفي ضوء هذه الملاحظة بالذَّات – قدِ استطاعت أن تقاوم محاولة ابتلاعها وتطويعها من قِبَل المجتمع [2] ، أو قل : تلك الأحداث الكبيرة والاضِّطرابات الَّتي كان يعيشها المجتمع الأُموي وقتئذ ، فحافظت بهذا على طبيعتها الخاصَّة ، وكلِّ ما اتَّصل بها من عناصرَ قصصيَّة أُخرى ، وهذا يدلُّ على أمرين اثنين في غاية الأهمِّيَّة : على واقعيَّة هذه الشَّخصيَّات وأصالتِها أولا ، وعلى أنَّها كانت تتحرك من وحي شعورها بأنَّها تزاول فعلا قصصيًّا من نوع ما ، يتَّسمُ بالمقاومة والرَّفض ، ثانيا .

وهذا بطبيعة الحال ، يخالف ما ذهب إليه بعض الدَّارسين من أنَّ قصص العشَّاق فقيرة بالشَّخصيات ، ولا تسلَّط فيها الأضواء إلا على شخصيَّتين اثنتين فقط : شخصيَّة العاشق والمعشوقة . وأنَّ العلاقاتِ بين الشَّخصيَّات بمجملها فقيرة ، فلا علاقات مركَّبة ، ولا تشابك بين الشَّخصيَّات ، ولا تضارب مصالح [3] . إنَّ هذه الأحكام نتيجة طبيعيَّة لطبيعة التَّناول الَّذي يقوم على الاجتزاء ، المتمثِّل في أنَّ ثمَّة قصَّة نثريَّة مستقلَّة بذاتها عن القصَّة الشِّعريَّة بوصفها افتتاحًا للعمل القصصيِّ بصورته النِّهائيَّة ، إلى جانب ما فيه من إلغاء لدور المتلقِّي منذ البدء ، وعدم توليته الأهمِّيَّة الَّتي يستحق ، وبالتَّالي تجريده من الأدوات الَّتي يمارس من خلالها عمليَّة القراءة ، والمشاركة في الفعل القصصي . والقارئ – على أيِّ حال – " لا يهمُّه أن يعرف حياة الشَّخصيَّة بدقائقها وتفاصيلها ، بعظيمها وتافهها ، بقدر ما يهمُّه أن يراها حيَّة ، قائمة أمامه ، تتحرَّك في

---

[1] . يُنظَر : **نفسُه** ، 250 .

[2] . يُنظَر : نجم ، مُحمَّد يوسُف ، **فنُّ القصَّة** ، 24 ، 25 .

[3] . يُنظَر : إبراهيم ، عبد الحميد ، **قَصص العُشَّاق النَّثريَّةُ في العصر الأُموي** ، 251 .

حياتها الخاصَّة ، الَّتي يلذُّ له أن يلاحظها ويختبرَها بنفسه " [1] . وبالنَّظر إلى خصوصيَّة القصص موضوع الدِّراسة ، وفي كونه يتَّسم بطابع المُعايشة ، أي معايشة المتلقِّي لشخصيَّات القصص ، وكونه – أي المتلقِّي – في كثير من الأحيان أحد هذه الشَّخصيَّات ، يبدو إغفال المتلقِّي ودوره نوعًا من المغامرة في البحث .

إنَّ ما يبدو وكأنَّه ضعفٌ في تصوير شخصيَّات القصص الغراميِّ في العصر الأموي ، يُمكن أن يُفسَّر تفسيرًا آخر ، يقوم في جوهره على فكرة أنَّ هذا القصص كان يتمتَّع بخصوصيَّة زمانيَّة ومكانيَّة وفنِّيَّة معا . وإذا نحن سلَّمنا بحقيقة أنَّ المتلقِّي شريك في تشكيل هذا القصص ، اعتمادًا على ما تقدَّم في الفصل الثَّاني من هذه الدِّراسة ، وجدنا أنَّ ثمَّة اختلافاتٍ كبيرةً ستطرأ على فهمنا لتلك الشَّخصيَّات . إنَّ هذا يشبه إلى حدٍّ كبير فنَّ التَّصوير الإضماري في القصص الحديثة ، " إذا لا توزَّع الأضواءُ على الصُّور توزيعًا موحَّدًا مُتعادلا ، بل يختار الكاتب الجوانبَ المُوحية ، ويُلقي عليها أضواء مختلفة ، ما بين ضعيفة وقويَّة ، ليترك الجوانب الأُخرى تغوص في الظَّلام ، كي يَنْفَذَ القارئُ بفطنته إلى الجوانب المطموسة ، مُستدلًّا عليها منَ الجوانب المُضاءة . وبهذا الاختيار والإيحاء تكتسب الأحداث والشَّخصيَّات المُنوَّعةُ معانيَها المقصودة . وتتوحَّد فيما تهدف إليه " [2] . ومن هنا ، تكمن أهمِّيَّة هذه العَتمات والظِّلال الَّتي تبدو وكأنَّها علامات نقص في تكوين الشَّخصيَّة ، بينما هي في الحقيقة – أي هذه الظِّلال – أدوات حفز لذهن المتلقِّي ، لأجل أن يملأ المسكوت عنه منَ النَّص .

وفي الحقِّ أنَّ المتلقِّي الأمويَّ كان يمتلك من الأدوات ما يخوِّله ملءَ الفراغات الَّتي تبدو في شخصيَّات القصص بأقصى حدٍّ من الفاعليَّة ، إذ إنَّ معايشته لتلك الشَّخصيَّات كانت تمدُّه بمعرفة واسعة وعميقة بتلك الشَّخصيَّات . إنَّ المسألة تشبه لُعبة (البازل) [3] ، وقد كان المتلقِّي الأُموي يملك الكثير من القطع الَّتي تستكمل صورة الشَّخصيَّة الَّتي تبدو للمتلقِّي المعاصر باهتة أو ناقصة . وهنا بالتَّحديد تكمن أهمِّيَّة الادعاء القائم على واقعيَّة هذه الشَّخصيَّات ، وما لهذه الواقعيَّة من قيمة للدَّور الَّذي لعبه المتلقِّي الأُموي ، بوصفه المعنيَّ الأوَّل والأخير من هذه القصص .

---

[1] . نجم ، مُحمَّد يوسُف ، **فنُّ القصَّة** ، 12 .

[2] . هلال ، محمَّد غنيمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 558 .

[3] . لُعبة تقوم على مبدأ تركيب صورٍ من أجزاءَ صغيرة .

نعم ، فقد كان المتلقِّي الأُمويُّ المعنيَّ الأوَّل والأخير من هذا القصص ، لأنَّ هذا القصص في ذاته كان يلائم روحًا بعينها ، هي روح ذلك العصر ، ضمن فضاء قصصيٍّ بعينه ، هو فضاء ذلك العصر . ولا نحسب أنَّ أيًّا ممنِ اشتركوا في تشكيل هذا القصص كان يستهدف بما يفعل متلقِّيًا آخر بعيدًا من حيثُ المكانُ والزَّمان ، وإنَّما كان هذا القصصُ – كلَّ القصص – موجَّهًا إلى متلقٍّ يعايش العمل القصصي بمراحله كافة ، خطوة بخطوة ؛ فكان أن جاء هذا القصص على هذا النَّحو الَّذي يترك للمتلقِّي مساحاتٍ واسعةً للمشاركة . فإذا ما انضاف إلى هذا أنَّ هذا القصص كان يُروى مشافهة ، ودون رغبة في التَّدوين ، بدا هذا الادعاء منسجمًا معَ نفسه إلى حدٍّ كبير ؛ لأنَّ هذه المشافهة بالتَّحديد ، أكسبت هذا القصص كثيرًا منَ الانفتاح على الزِّيادة ، والحذف ، والتَّحوير ، الَّتي كان يمارسها المتلقِّي الأُمويُّ على النُّصوص الأولى بحريَّة كبيرة .

ونحن إذ نريد أن نفهم هذا القصص كما كان يفهمه المتلقِّي الأُموي ، وأن نفهم شخصيَّاتِه كما كان يفهمها ابن أبي عتيق مثلا ، أوِ امرأةٌ كانت تعيش في مكة ، وترى عمر بنَ أبي ربيعة كلَّ يوم ، وتعرف منه وعنه أشياء كثيرة بحكم المُعايَشة ، فإنَّه – وقد فاتنا هذا – كان لا بُدَّ أن نبحث عن أدوات مساندة ، وأن نفهمها جيِّدًا ، كي نستطيع أن نعرف تلك الشَّخصيَّاتِ كما عرفها المتلقِّي الأُموي . وإذ كان الباحثون قد شاؤوا " أن يدرسوا الغزل فيتعرَّفوا من خلال النُّصوص الشِّعريَّة على حبِّ الشَّاعر ، ثُمَّ يُلصقوا بهذا الحُبِّ الصِّفاتِ الَّتي تحلو لهم وينتهي الأمر "[1] ، فإنَّ هذا النَّحو منَ البحث لا يبدو موفَّقًا " إلا إذا كانت الدِّراسة تخلو من أيِّ نعتٍ يربط هذا الشَّاعر أو ذاك بامرأة حقيقيَّة ، أو حادثة معيَّنة "[2] . وهذا منَ الكثرة بمكان ، بحيث يُعدُّ مصدرًا مهمًّا لفهم تلك الشَّخصيَّات ، لا يقلُّ أهمِّيَّة عن النُّصوص الشِّعريَّة ذاتها . وبعبارة أُخرى ، إنَّنا في حاجة لكلِّ نصٍّ شعريٍّ أو نثري ، له صله قريبة أو بعيدة بشخصيَّة ما ، كي نفهم هذه الشَّخصيَّة كما كان يفهما المتلقِّي الأُموي ، الَّذي كان في مقدار أقلَّ منَ الاحتياج لهذه النُّصوص ، بحكم المُعايَشة .

إنَّ أهمِّيَّة هذه المُعايَشة تتعاظم كلَّما كان العمل القصصي لصيقًا بالواقع أكثر ، لا فرق في هذا بين أن يكون العمل قديما أو حديثا ، شرط أن تكون شخصيَّاتُه واقعيَّة كما هي الحال في رواية امرأة من طابقين لهيفاء البيطار ، أو واقعيَّة وتتحرك بوحيٍ من شعورها بأنَّها تزاول فعلا قصصيّا

[1]. شقير ، وليم نقولا ، **العرجيُّ وشعر الغزل** ، 554 .

[2]. **نفسُه** ، 554 ، 555 .

كما هي الحال في القصص موضوع الدِّراسة . فإذا كان المتلقِّي بحاجة لأن يعرف الكثير عن حياة هيفاء البيطار الخاصَّة وعلاقاتها معَ المجتمع الَّذي تعيش فيه ، لأجل أن يعرف الشَّخصيَّة الحقيقيَّة لكاتب البلاد الكبير ، كما أسمته في روايتها ، الَّذي أرادها في فراشه ثمنًا لتقديمها لصاحب دار النَّشر ، ولأجل أن يعرف كذلك صاحب دار النِّشر المشهورة الَّذي أراد منها ما أراده كاتب البلاد الكبير ، مقابل أن ينشر لها الرِّواية ، فإنَّ الكثيرين ممنِ اتَّصلت حياتهم بهيفاء البيطار ، عرفوا – ومنذ صدور الطَّبعة الأولى من الرِّواية – بهُويَّة الاثنين الحقيقيَّة ، وفهموا العمل كما لم يفهمه أيُّ متلقٍّ آخر ، في حال تكافؤ استعدادهم الثَّقافيِّ طبعا ، لأنَّهم – وببساطة – كانوا بطريقة أو بأُخرى جزءًا من هذا العمل ، إنْ من جهة الواقع ، أو من جهة كونه عملا فنِّيًّا . وهذا – بالضَّبط – ما يمكن أن يُقال في المتلقِّي الأُموي ، الَّذي كان جزءًا من العمل القصصي ، بحكم واقعيَّته ، وبُحكم كونه قصصًا فنِّيًّا خالصا .

وبعد ، فإنَّ مقدار ما نتمتَّع به من كفاءة لفهم شخصيَّات هذا القصص – والحال هذه – يعتمد على مقدار ما نعرف عن هذه الشَّخصيَّات ، بصرف النَّظر عنِ الطَّريق الَّذي تتأتَّى منه هذه المعرفة ، وهذا يعني أنَّ أيَّ نصٍّ ذي علاقة ، ومهما كان نوعه ، يشكِّل إضافة إلى نسيجنا المعرفي ، يمكن من خلالها أن نملأ فراغاتٍ جديدة ، الأمر الَّذي يزوِّدنا بفهمٍ أكثرَ تبصُّرا .

وبهذا الفهم الرَّحب والاستقصائي للمصادر الَّتي نتحصَّل من خلالها على معالم شخصيَّات هذا القصص ، تبدو هذه الشَّخصيَّات أكثر عمقًا وتعقيدًا مما تبدو عليه . ويُصبح الحديث عن الشَّخصيَّة النَّموذج – في حالة العُذريِّين مثلا – نحوًا من البحث لا يخلو من كثير منَ المغالطات ، إذ إنَّه – وبالرُّغم من هذا التَّشابه الَّذي تفرضه طبيعة الحُبِّ كموضوعة إنسانيَّة – إلا أنَّ ثمَّة علاماتٍ مائزةً تعطي كلَّ واحدة من تلك الشَّخصيَّات خصوصيَّة ما .

وهذا بخلاف ما ذهب إليه طه حسين ، من أنَّه " ليس منَ اليَسير أن نتبيَّن لهؤلاء الشُّعراء شخصيَّاتٍ مُتمايِزَةً متباينة ، فكلُّهم قد نَسِيَ نفسَه أو فَنِيَ في موضوعه فناءً محا شخصيَّتَه وأخفاها على مُؤرِّخي الآداب إخفاء تامّا . ومن هنا اختلط أمرُهم على الرُّواة اختلاطًا شديدا ، فهم يضيفون إلى المجنون شعرَ جميل وقيس بنِ ذريح " [1] . فقد رأينا كيف " أنَّ جميلا ، بعد أن يئس من تحقيق

[1] . حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 217 ، 218 .

حبِّه بالزَّواج من بثينة ، سلك مسالك الضَّلال والعناد والتَّشبُّث ؛ فعاش في عالمين متناقضين : عالمِ الخيال ودغدغة الأماني بالأوهام ، وعالمِ الواقع الَّذي يبدِّد هذه الأماني . وكانتِ النَّتيجة الحتميَّة لهذا المسلك أن أُصيب جميل بمرض انفصام الشَّخصيَّة ، الَّذي تحوَّل إلى كابوس حقيقي ، عاش جميل بقيَّة حياته تحت وطأته " [1] . لا بل إنَّ الأخبار تقول : إنَّ جميلا نحا في حبِّه لا يُلائم روح مسلم ، فضلا عن أن يلائم روح العُذريِّين . على حين أنَّ أيًّا من هذا لم يصدر عنِ المجنون ، ولا عن قيس بنِ ذَريح ، الَّذي كانت له قصَّة امتدحها طه حسين في حديث الأربعاء . فكيف – والحال هذه – يجوز أن نقول بضعف هذه الشَّخصيَّات منَ النَّاحية الفنِّيَّة ؟ !

وإذا كان طه حسين يشكِّكُ في وجود المجنون وفي غيره من شخصيَّات هذا القصص ، فإنَّ البحث يدفعنا إلى موقفٍ آخر ، إذ إنَّ شخصيَّة المجنون بالذَّات تبدو مقنعة بقدر لا يقلُّ عن أيِّ شخصيَّة أُخرى ، إذا ما اطُّرِحت الأشعار والأخبار الَّتي جعلتها تبدو على هذا النَّحو الَّذي بلا ملامح . فأي بأس في أن يُحبَّ رجل ويُجنُّ جرَّاء هذا الحب ؟ ! إنَّ هذا يحدُث كلَّ يوم . قد لا يكون هذا على الصَّورة الَّتي تحكيها لنا كتب التُّراث ، ولكنَّه يحدث على أيِّ حال . وأيُّ بأس – كذلك – في أن يعتزل عاشق مُنِيَ بخسارة محبوبتِه النِّساء ، كلَّ النِّساء ؟ ! وهل يمكن القول : إنَّ هذا يُضعف من روح تلك الشَّخصيَّة ؟ قطعا لا ؛ إذ إنَّ " الرُّوح تكون مثل خطوة تجاوز بها الإنسان مجرَّد الغريزة الجنسيَّة ، فكلَّما أحسن الإنسان بسيطرة الغريزة الجنسيَّة عليه ، كلَّما تجمَّع أكثر للسُّموِّ عليها . ولذلك فنحن نجد أعظم القدِّيسين كانوا من رجال الشَّهوات ، والحيويَّة الجنسيَّة ، لا من رجال الضَّعف الجنسي " [2] . إنَّ ثمَّة شخصيَّة أُخرى للمجنون ، واقعيَّة ، كان المتلقِّي الأُمويُّ يعرفها ، وتؤثِّر فيه . وإذا كان ثمَّة مبالغاتٌ واضطِّراب في هذه الشَّخصيَّة – وهو كائن فعلا – فقد كان الأوفق أن تُستبعد كلُّ تلك المبالغات ، وتُشذَّبَ كلُّ تلك الزِّيادات ، لأجل أن نتبيَّن معالم تلك الشَّخصيَّة الواقعيَّة ، لا أن تُنكر الشَّخصيَّة بالجملة .

إنَّ هذه الشَّخصيَّة – نقصد شخصيَّة المجنون – شخصيَّة واقعيَّة ، إذ ليس ثمَّة ما يمنع من أن تكون كذلك . وبالتَّالي ، فإنَّه ينطبق عليها ما ينطبق على غيرها منَ الشَّخصيَّات الَّتي لم ينلْها ما نال هذه الشَّخصيَّة منَ التَّشكيك ، من معرفة المتلقِّي بتلك الشَّخصيَّات بحكم المُعايشة ،

---

[1] . شقير ، وليم نقولا ، **العرجيُّ وشعر الغزل** ، 695 .

[2] . محفوظ ، نجيب ، **أتحدَّث إليكم** ، 175 .

وما يترتَّب على هذا من إضاءة عَتَمات النُّصوص ، وملء فجواته . وإن يكن قسم من شعر المجنون قد أغرى بعض الدَّارسين المُحدَثين فأنكروا الشِّعر وصاحبه ، فإنَّ قسمًا غير يسير ممَّا وصل إلينا من شعره يفرض علينا أن نثبت وجوده بالقدر نفسه من عناد الجاحدين ، ذلك أنَّ واقعيَّة هذا الشِّعر وأصالته تفرض أن يكون صاحب هذا الشِّعر شخصيَّة تاريخيَّة ، سيَّما وأنَّ اختراع شخصيَّة بهذا القدر من ملامسة الواقع خطوة مبكِّرة جدًّا منَ النَّاحية الفنِّيَّة في ذلك الوقت .

وبهذا ، لا يكون ثمَّة مجال لتلك الأخبار الَّتي زعمت أنَّ شابًا من بني أُميَّة أحبَّ ابنة عمٍّ له ، وخشي أن يُفتضح بها ؛ فاخترع شخصيَّة المجنون لأجل أن يعمِّيَ على حبه [1] . إنَّ رأيًا كهذا ، يفترض أن يكون المتلقِّي الأمويُّ منَ الغفلة بحيث تنطلي عليه هذه الحيلة المكشوفة . ويفترض – كذلك – أن يكون صانع هذه الشَّخصيَّة عبقريًّا بنفس القدر الَّذي كان عليه باتريك زوسكيند في رواية العِطْر [2] . إنَّ الأمر ليس بهذا التَّعقيد ، وإنَّ اختراع شخصيَّة كاملة منَ العدم لا يبدو تفسيرًا منطقيًّا لهذه الحالة في ضوء ما تقدَّم . وإن يكن القُصَّاص والإخباريُّون والعامَّة قد أضافوا إلى هذه الشَّخصيَّة ما ليس منها ، فإنَّ مقدارًا صالحًا من الشِّعر الجيِّد يجعلنا نفكِّر أكثر بواقعيَّة هذه الشَّخصيَّة وعاديَّتها من كثير من الوجوه ، ويجعلنا كذلك نفهمها كما فهمها المتلقِّي الأُموي في صورتها الأصيلة ، لا كما وصلت إلينا بفعل العقليَّة الشَّعبيَّة المتأخرة . فقيس بن المُلوَّح لم يكن أبدًا شخصيَّة أسطوريَّة ، لا تُعرَف منه إلا صفة واحدةٌ هي الجنون ، وكأنَّ هذا الوصف قد كان سببًا في لا وعي كثير منَ الدَّارسين لكي يذهبوا إلى ما ذهبوا إليه في أمره . ولعلَّ في هذه الأبيات – كما في غيرها الكثير من شعره – ما يعضد القول بواقعيَّة شخصيَّته ، يقول [3] :

الطَّويل

وَأَنْـــتِ الَّتِـــي كلَّفْتِنِـــي دَلَـــجَ السُّـــرَى وَجُـــونُ الْقَطَـــا [4] بِـــالْجِلْهَتَيْن [5] جُثُـــومُ
وَأَنْـــتِ الَّتِـــي قَطَّعْـــتِ قَلْبِـــي حَـــزَازَةً وَرَقْرَقْـــتِ دَمْـــعَ الْعَـــين فَهْـــي ســـجُوُمُ

---

[1] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 2 / 5 .

[2] . تُنظَر الرِّواية .

[3] . **الديوان** ، 192 ، 193 .

[4] . الجَون : الأبيض ، وهو الأسود أيضا ، منَ الأضداد ، والجمع جُون . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (جون) .

[5] . الجَلْهَتان : جانبا الوادي . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (جله) .

وَأَنْــتِ الَّتِــي أَغْضَــبْتِ قَــوْمِي فَكُلُّهُــمْ بعيــد الرِّضَــى دَانــي الصُّــدود كَظِــيمُ
وَأَنْــتِ الَّتِــي أَخْلفتِنِــي مــا وَعَــدْتِني وَأَشْــمَتِّ بِــي مَــنْ كَــانَ فِيــكِ يَلُــومُ
وَأَبْرَزْتِنِـــي لِلنَّـــاسِ ثُـــمَّ تَرَكْتِنِـــي لهُـــمْ غَرَضًـــا أُرْمَـــى وَأَنْـــتِ سَـــلِيمُ
فَلَــوْ أَنَّ قَــوْلا يَكْلِــمُ الجِسْــمَ قَــدْ بَــدَا بِجِسْــمِيَ مِــنْ قَــوْلِ الوُشَــاة كُلُــومُ

إنَّ هذا الكلام لا يُمكن أن يصدر عن شخصيَّة وُجدت منَ العدم ، كما لا يُمكن أن يصدر عن مجنون يقضِّي وقته هائمًا على وجهه في الصَّحراء ، فثمَّة في الأبيات مقدار كبير من المُحاججة ، فهو ينحو باللَّائمة على محبوبته ، ويحاول أن يُشركَها في المسؤوليَّة ، وهذا بحاجة إلى مقدار كافٍ من العقل ، الَّذي يتنافى معَ فهم المنكرينَ لصفة الجنون الَّتي أُطلقت عليه .

وإذا كانت هذه الواقعيَّة في قَصص العُذريِّينَ قد دخل عليها غيرُ قليل من الأخبار الَّتي نحت بها منحًى أسطوريا أو كادت ، فإنَّ شيئًا من هذا لم يحدث لشخصيَّات قَصص المُحقَّقين ؛ فبقيت هذه الشَّخصيَّات محتفظة بمعالمها ، أو هي احتفظت بأكثر معالمها . وشخصيَّة عمرَ بنِ أبي ربيعة مثال على هذا ، فقد كان عمرُ " يعيش عيشة الرَّجل المُتْرَف الَّذي أُتيحت له أسبابُ اللَّهْوِ ووسائلُه ، ولكنَّه معَ ذلك مُقيَّدٌ بشرفه ومكانته وما أَلِف النَّاسُ منَ الأوضاع الاجتماعيَّة ، فهو يلهو ولكن بمقدار ، وهو يصف ولكن بمقدار أيضا " [1] . إنَّ هذا الرَّأي يلخِّص هذه الشَّخصيَّة بشكل فعَّال ، فقد كان عمرُ " دون جوان " [2] حقيقيًّا ، " يعيش في وسط من المغنِّين ، ومنَ اللِّقاءات الرَّاقية ، مغامرةَ أرستقراطيٍّ محظوظ " [3] . ومعَ ذلك ، فقد كانت " تظهر ضمن أعماله المتنافرة من جهة موضوعاتها تعارضات عديدةٌ مثيرة . فهو ينقلنا من جوٍّ إلى آخر مختلفٍ عنه كلَّ الاختلاف ، وتطبع نفسه الإباحيَّ لحظاتُ كُمونٍ يجد فيها الاستلهام العُذريُّ أوِ الدِّينيُّ أقلَّ تعبيراتِه توقُّعا ، وبما أنَّه يعيش في مدينة مقدَّسة ، لكن في أوج تحوُّلها الاجتماعيِّ الاقتصادي ؛ فإنَّه لا يُفلت من التَّصدُّع في روحه " [4] .

---

[1] . حسين ، طه ، **حديث الأربعاء** ، 1 / 301 .
[2] . يُنظَر : لبيب ، الطَّاهر ، **سوسيولوجيا الغزل العربي** ، 121 .
[3] . **نفسُه** ، 121 .
[4] . **نفسُه** ، 121 .

إنَّ هذا التَّصدُّع في روح هذه الشَّخصيَّة يضفي عليها كثيرًا من الأصالة ، ذلك أنَّ " أكذب ما يكذب به القصَّاص على شخصيَّاته أن يُلزم كلا منها وصفًا ثابتًا لا تعدوه ، فليست وحدة الإنسان حقًّا في الحياة . لا يكون المرء خيرًا محضا ، ولا شرًّا محضا ، فهو يستجيب للمؤثِّرات والملابسات ، وهو كالرِّيشة في مهبِّ النَّزعات والنَّزوات ، حينًا يخضع لها ، وحينًا يثور عليها . فإن تغلَّبت عليه صفة منَ الصِّفات ، فلَزمته وثبتت له ، فلا بُدَّ أن يكون لذلك مسوِّغٌ يقتضي هذا اللُّزوم والثَّبات ، ولا بُدَّ أن يكون هذا المسوِّغ طبيعيًّا تطمئن به النَّفس ، لا تكلُّف فيه ولا شططَ ولا اعتساف " [1] .

إنَّ شخصيَّة عمر – مأخوذةً من أشعاره وأخباره – تشبه إلى حدٍّ كبير تلك الطَّريقة الَّتي يصوِّر فيها الكتَّاب شخصيَّاتِهمُ النَّامية ، إذ يحرَصون على " ألا يكون الشَّخص منطقيًّا معَ نفسه في سُلوكه . وقد سنَّها دستوفسكي لمن تأثَّروا به منَ كُتَّاب القصَّة في أوروبا . وفي شخصيَّاته يبلغ التَّصوير النَّفسيُّ أقصى درجات التَّعقيد ، بحيثُ يتعذَّرُ الحكمُ على أشخاصه بإخضاع دوافعهم النَّفسيَّة لمنطق معيَّن . إذ يتجاور فيهم – في آنٍ واحد – ما هو جليلٌ سام ، وما هو دنيءٌ حقير ، وتقترن العواطف المتضادَّة ، فيستحيل تمييز خيوطها المتشابكة . ويُصوِّر دستوفسكي فيهم هذه الحقائق النَّفسيَّةَ دون أن يحكم عليها أو يعلِّلَ لها منطقيّا ، وبهذا يَجْلو فيهم أعمقَ الأغوار النَّفسيَّة الَّتي تُحيِّرُ من يشهدُها " [2] .

وبعد ، فإذا كان هذا المبحث لا يُعنى بتحليل شخصيَّات هذا القصص ، بقدر ما يحاول أن يقدِّم من أدوات يُمكن أن تُفهم بها هذه الشَّخصيَّات ، كان من الخير أن يُمثَّل على ما تقدَّم من آراء وأفكار ، فيجاوز البحثُ التَّنظيرَ إلى التَّطبيق . من ذلك ، ما يذكره الأصفهانيُّ [3] من خبر بَغُومِ ابن أبي ربيعة ، فيما يرويه عن سفيان بنِ عيينه وقد اجتمع إلى مسعر بن كدام وإسماعيلَ بن أُميَّة في فناء الكعبة ، فإذا بعجوز قد طَلَعت عليهم عوراءَ متَّكئة على عصا ، يصفق أحد لحييها على الآخر ، فوقفت على إسماعيلَ فسلَّمت عليه ، حتَّى إذا انصرفت ، قال إسماعيل : لا إله إلا الله ،

---

[1] . تيمور ، محمود ، **فنُّ القَصص** ، 92 .

[2] . هلال ، مُحمَّد غُنَيْمي ، **النَّقد الأدبيُّ الحديث** ، 567 .

[3] . يُنظَر : **الأغاني** ، 1 / 174 .

ماذا تفعل الدُّنيا بأهلها ! ثُمَّ أقبل على جليسيه فسألهما عنها ، أيعرفانها ، فلمَّا لم يعرفاها قال : هذه بغومُ ابنِ أبي ربيعة الَّتي يقول فيها [1] :

الخفيف

حَبَّـذا أَنْـتِ يـا بَغـومُ وَأَسْـماءُ م وَعِـيصٌ [2] يَكُنُّنـا وَخَـلاءُ

انظر كيف صارت ، وما كان بمكَّة امرأة أجملُ منها ، فقال له مسعر : ما أرى أنَّه كان عند هذه خير قط .

يبدو هذا الخبر مثالا صالحًا على كثير ممَّا تقدَّم ، إذ تبدو بغومُ هذه ، الَّتي نفترض أن تكون شخصيَّة واقعيَّة من شخصيَّات هذا القصص ، شخصيَّة نامية ، من حيثُ المظهر الخارجيُّ على الأقل ، فعلى حين أنَّها كانت من أجمل نساء مكَّة كما أراد أن يقول إسماعيل بن أُميَّة ، استحالت حالها على ما هي عليه الآن بحكم السِّنين ، وتفرُّق الصَّحب . المهم في الأمر ، هو هذه الطَّريقة الَّتي اتَّخذها إسماعيل بنُ أُميَّة – كمتلقٍّ – لاستحضار شخصيَّة هذه المرأة ، فظاهر الخبر يقول : إنَّه كان يعرفها على حالتها الأُولى بحكم المُعايشة ، وقد عرفها الآن على حالتها هذه . وظاهر الخبر يقول كذلك : إنَّ أحدًا من صاحبيه لم يعرفها قبلا ولا الآن . ولذلك ، نجده وقد أخذ في رسم معالم هذه الشَّخصيَّة لصاحبيه ، نقصد ذلك الجزء الَّذي لم يعرفوه ، وهو الجانب المنزوي من هذه الشَّخصيَّة . والأهمَّ من هذا كُلِّه ، أنَّه استعمل في استحضار شخصيَّتها القديمة تلك شيئين اثنين : النَّثر والشِّعر . النَّثر ، وقد وصفها بأنَّ لم يكن في مكَّة امرأة أجمل منها بحكم معرفته بها آنذاك ، وعضد هذا النَّثر بأبيات ابن أبي ربيعة نفسِه فيها ، في محاولة لأن ينقل لصاحبيه تلك الصُّورة الأُولى الَّتي ارتسمت في مخيلته عن هذه الشَّخصيَّة . ومعَ كلِّ هذا الجهد الَّذي بذله الرَّجلُ في سبيل ذلك ، لم يستطع أحدُ صاحبيه أن يتصوَّر تلك الصُّورة الَّتي يزعم إسماعيل – من وجه نظر صاحبه – أنَّها كانت عليها يوما ما . وهذا دليل على ما للمعايشة من أهمِّيَّة في فهم تلك القصص ، وفهم شخصيَّاتها . وهذا دليل كذلك على أنَّ هذا القَصص إنَّما كان يخاطب متلقِّيًا يتموقع في البؤرة ، غير بعيد عمَّا كان يجري . وهذا يعني ، أنَّه كلَّما ابتعد المتلقِّي عن هذه البؤرة

---

[1] . **الدِّيوان** ، 24 .

[2] . العيص : الشَّجر الكثيف المُلتف . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (عيص) .

، كان في حاجة أكبر لأدوات تعينه على فهم هذه الشَّخصيَّات ، إنَّ هذه الأدوات – كما مرَّ – تتمثَّل في كلِّ نصٍّ ، ومهما كان طابعه ، يمكن أن يضيء جانبًا من جوانب تلك الشَّخصيَّات .

وإذا كانت شخصيَّة ثانويَّة يُمكن أن تصبح أكثر وضوحًا بهذا الفهم ، فإنَّ شخصيَّات أُخرى رئيسة ، يمكن أن تكون مكافئة لشخصيَّات مهمَّة ومعقَّدة في القصص الحديث ، بشرط أن يحسن المتلقِّي اختيار أدواته الَّتي تمكِّنه من ملء الفجوات الَّتي تتخلَّل تلك الشَّخصيَّات . ولعلَّ عائشة بنتَ طلحةَ أن تكون مثالا قويًّا على هذا . فقد كانت " حادَّة الشَّهوة ، يتقدَّم إليها خاطبوها تصريحًا وتلميحًا بما عندهم في ذلك من غناء ، ولها في هذا الباب أخبار لا نرى من الخير أن نُبدئ فيها ونعيد ، إذ كانت لا تخرج عمَّا هو معروف من شرَه الطَّبائع النِّسائيَّة ، وحرصها على ما في أصلاب الرِّجال " [1] . " وأمَّا أخلاقُها ، فكان أظهرَها العفَّة ، والشَّراسة ، واللُّؤم ، وحدَّة الشَّهوة . كانت عفيفة ، فلم يستطع أحد من طغاة الفتيان والأُمراء أن يطمع منها في كثير منَ الإثم أو قليل . ولم يجد أترابها عليها مغمزًا ينلنها منه حين يجِدُّ الشَّغبُ ويطول اللِّجاج ، وكانت في عفَّتها خنثة غنجة ، تواتي الزَّوج الطَّيِّب بأطيبِ ما تستطيع المرأة العروب من غرائب الدَّلال . وهي الَّتي تقول وقد لامتها إحدى صويحباتها حين سمعتها تتقتَّل تحت عمرَ بنِ عبيد الله [2] : إنَّنا نتشهَّى لهذه الفحول بكلِّ ما حرَّكها وكلِّ ما قدرنا عليه " [3] .

ومهما يكن من شيء ، فإنَّ هذه الشَّخصيَّة وغيرها من شخصيَّات القصص موضوع الدِّراسة ، إنَّما تُلتمَس في الشِّعر والأخبار معا ؛ لأنَّ كلًّا منها يضيف تفصيلاتٍ جديدةً لهذه الشَّخصيَّات ، وأبعادًا مهمَّة في تركيبها وعلاقاتها بالفضاء الَّذي تتحرَّك فيه . وإذا كان زكي مبارك قد كوَّن في عائشةَ بنتِ طلحة هذا الرَّأي الَّذي مرَّ ، فقدِ اعتمد على نصوص نثريَّة وشعريَّة ، تؤلِّف بمجموعها أدواتٍ فعَّالةً لاستقراء هذه الشَّخصيَّة . فنحن بحاجة لأن نقرأ قصَّة مظاهرتها من زوجها

---

[1] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمر بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 102 .

[2] . هو : عمر بنُ عُبيد الله بنِ مَعْمَر بن عثمان التَّيمي القُرشي ، سيِّد بني تَيم في عصره ، من كبار القادة الشُّجعان ، وكان من رجال مصعب بنِ الزُّبير . يُنظَر : الزِّركلي ، **الأعلام** ، 5 / 54 .

[3] . مبارك ، زكي ، **حُبُّ عمر بن أبي ربيعةَ وشعرُه** ، 97 . ويُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 11 / 190 .

مصعب ووساطة أشعب [1] ، لنعرف أنَّها كانت شرسة ، وصاحبةَ نكتة في الوقت نفسه . إنَّ هذا شيءٌ لا نجده في الشِّعر . ونحن بحاجة – كذلك – لأن نقرأ قول عمر [2] :

الكامل

أَبــتِ الــرَّوَادِفُ وَالثُّــدِيُّ لِقُمْصِــها   مَــسَّ الْبُطــونِ وَأَنْ تَمَــسَّ ظُهــورا
وَإِذا الرِّيــاحُ مَــعَ العَشــيِّ تَنَاوَحَــتْ   نَــبَّهْنَ حَاسِــدَةً وَهِجْــنَ غَيــورا

لنعرف شيئًا من أوصاف هذه " المرأة النَّموذج " . ونحن بحاجة – كذلك – لأن نفهم قول عمر [3] :

الكامل

لَــوْ دَبَّ ذَرٌّ فَــوْقَ ضــاحي جِلْــدِها   لأبــانَ مِــنْ آثَــارِهِنَّ حُــدورُ [4]

ولأن نفهم قول الأحوص [5] :

البسيط

لــو دبَّ حــوليُّ ذَرٍّ تحــت مــدرعها   أضــحى بهــا مــن دبيــب الــذَّرِّ آثــارُ

ولأن نتمثَّل قول عمرَ كذلك [6] :

البسيط

قَالَــتْ عَلَــى رِقْبَــةٍ يَوْمًــا لِجَارَتِهــا   مــا تَــأْمُرينَ فَــإِنَّ الْقَلْــبَ قَــدْ شُــغِلا
فَجَاوَبَتْهــا حَصــانٌ غَيْــرُ فَاحِشَــةٍ   بِرَجْــعِ قَــوْلٍ ، وَأَمْــرٍ لَــمْ يَكُــنْ خَطِــلا
إِقْنَــيْ حَيَــاءَكِ فــي سِــتْرٍ وفــي كَــرَمٍ   فَلَسْــتِ أَوَّلَ أُنْثَــى عُلِّقَــتْ رَجُــلا
لا تُظْهِــري حُبَّــهُ حَتَّــى أُراجِعَــهُ   إِنِّــي سَــأَكْفِيكِهِ إِنْ لَــمْ أَمُــتْ عَجَــلا
صَــدَّتْ بِعــادًا ، وقَالَــتْ لِلَّتــي مَعَهــا :   بِاللَّــهِ لوميــهِ فــي بَعْــضِ الَّــذي فَعَــلا

---

1. يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 11 / 180 ، 181 .
2. **الدِّيوان** ، 198 .
3. **الدِّيوان** ، 144 .
4. الحُدُور : الوَرَم . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (حدر) .
5. **الدِّيوان** ، 151 .
6. **الدِّيوان** ، 300 .

وَحدِّثِيــــهِ بمـــا حُـــدِّثْتُ وَاسْـــتَمِعي مـــاذا يَقُـــولُ ، وَلَا تَعْنـــي بِـــهِ جَـــدَلا
حَتَّـى يَـرَى أَنَّ مـا قَـالَ الْوُشـاةُ لَـهُ فِينـــا ، لَدَيْـــهِ إِلَيْنـــا كُلُّـــهُ نُقِـــلا

وأن نستحضر قول عمرَ أيضا [1] :

الطَّويل

وَنَاهِـدَةِ الثَّـدْيَيْنِ قُلْـتُ لَهَـا اتَّكـي عَلَـى الرَّمْـلِ مِـنْ جَبَّانَـةٍ لَـمْ تَوسَّـدِ
فَقَالَـتْ عَلَـى اسْمِ اللَّـهِ أَمْرُكَ طاعَـةٌ وَإِن كُنْـتُ قَـدْ كُلِّفْـتُ مـا لَـمْ أُعَـوَّدِ
فَمَـا زِلْـتُ فـي لَيْـلٍ طَوِيـلٍ مُلَثِّمًـا لَذِيــذَ رُضـــاب المِسْـكِ كَالْمُتَشَـــهِّدِ

لأجل أن نستكنه صورة مادِّية ومعنويَّة عن كلِّ أولئك النِّسوة ، اللَّائي كن يختلفن في بعض الصِّفات ، ويشتركن في أكثرها . صورة تكافئ ما كان يعرفه المتلقِّي الأُمويُّ من كلِّ أولئك النِّسوة ، بحكم معايشته لهن ، وبحكم معرفته الوثيقة والواعية بالنُّصوص الشِّعريَّة والنَّثريَّة الَّتي كانت تشكِّل القصص بصيغته النِّهائيَّة .

الحدث

يُعدُّ الحدث من أهمِّ العناصر القصصيَّة على الإطلاق ؛ لارتباطه بالأفعال الَّتي تنتظم البناء القصصي بشكل عام . والحدث هو : مجموعة الأفعال والوقائع مرتَّبة ترتيبًا سببيًّا ، تدور حول موضوع عام ، وتصوِّر شخصيَّاتٍ وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى ، كما تكشف عن صراعها معَ الشَّخصيَّات الأُخرى ، وهي المحور الأساسيُّ الَّذي ترتبط به بقيَّة عناصر القِصَّة [2] . " فكلُّ ما في نسيج القصَّة من لُغة ووصف وحوار وسرد ، يجب أن يقوم على خدمة الحدث ، فيساهم في تصوير الحدث وتطويره ، بحيثُ يصبح كالكائن الحيِّ له شخصيَّة مستقلَّة يُمكن التَّعرُّف عليها . فالأوصاف في القصَّة لا تُصاغ لمجرَّد الوصف ، بل لأنَّها تُساعد الحدث على التَّطوُّر ؛ لأنَّها في الواقع جزء منَ الحدث نفسه " [3] . " ووحدة الحدث هي وحدة القصَّة ، فكلُّ

---

[1] . **الدِّيوان** ، 112 .
[2] . ينظَر : المراشدة ، ربى صالح ، **بِنية القصّ في شعر الغزل الأموي** ، 86 .
[3] . رشدي ، رشاد ، **فنُّ القصَّة القصيرة** ، 97 .

ما في القصَّة من بدايتها إلى نهايتها – بما في ذلك النَّسيج والبناء – إنَّما يُساهم في تصوير هذا الحدث وتطويره " [1] .

ولمَّا كان الوصف وحده لا يصنع قصّا ، إذا لا بُدَّ أن يخضع وصف الأفعال لمبدإ أساسيٍّ أخرَ للقصِّ هو التَّحويل ، فقد لفت هذا التَّعريف الَّذي قدَّمه الشَّكلانيُّ الرُّوسي بروب أنظار نقَّاد القصَّة بشكل عام ، فكان أن أعادوا صياغته في تشكيلات جديدة . وربَّما كان أكثر الصِّيغ شيوعا ، بل أكثرها ملاءمة للتَّحليل القصصيِّ بصفة عامَّة ، هو أنَّ النَّمط القصصيَّ – أيًّا كان نوعه – يبدأ من حالة الاستقرار أوِ التَّوازن ، ثُمَّ يحدث تهديد للبطل أو للجماعة ، فيتحوَّل هذا التَّوازن إلى اللَّاتوازن ، ثُمَّ تتحرَّك الأحداث في اتِّجاه القضاء على حالة اللَّاتوازن حتَّى تصل إلى حالة التَّوازن [2] . " وتطوُّر الحدث لا يقتصر على كيفيَّة وقوعه ومكانه وزمانه ، بل يمتدُّ ليشمل السَّبب الكامن وراء وقوعه ، ممَّا يفرض على الأديب البحث عن هذا الدَّافع وتجسيده ، حتَّى يُبرِّر الأساس الَّذي أقام عليه قصَّته . وهذا الدَّافع يكمن في الشَّخصيَّات الَّتي فعلتِ الحدث أو تأثَّرت به ، إذ إنَّه لا يُمكن تخيُّلُ دوافعَ بدون بشر مُعيَّنين ، ممَّا يفرض التَّوحُّد بين طبيعة الدَّافع وطبيعة الشَّخصيَّة المُتحرِّكة به أوِ المحرِّكة له . أمَّا تسجيل الحوادث كما وقعت فمن مهمَّة التَّاريخ ، في حين يصوِّر الحدث في الأدب لأنَّه يعني للأديب شيئًا معيَّنا . وكلُّ مرحلة من مراحل بناء القصَّة لا بُدَّ أن تخدم هذا المعنى وتجسِّده من خلال الاتِّساق المنطقيِّ بينها ، بحيث تُثير الرَّغبة في القارئ ثُمَّ تشبعها بعد أن تجلوَ موقفًا معيَّنا " [3] .

إنَّ هذا المعنى في القصَّة يجب ألا يُقرَّر تقريرا ، إذ يجب أن " يتخلَّلَها في البداية والوسط والنهاية . ولا يُمكن أن يُفهم إلا من مجموع الأحداث الثَّلاث . أمَّا إذا احتوى جزء على هذا المعنى دون الأجزاء الأُخرى ، فإنَّ ذلك يعني أنَّ القصَّة لا تصوِّر حدثًا متكاملا له وحده " [4] . وهي – بهذا – لا تُحدث في القارئ أثرًا كلِّيّا . ومهمَّة القاصِّ تنتهي عند حدود السَّرد ، وعلى القارئ – بعد

---

[1] . **نفسُه** ، 15 .

[2] . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصِّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 16 .

[3] . راغب ، نبيل ، **دليل النَّاقد الأدبي** ، 159 .

[4] . رشدي ، رشاد ، **فنُّ القصَّة القصيرة** ، 106 .

ذلك – أن يستخلص من القصِّ ما يراه من مغزًى ، اعتمادًا على رصيده المعرفيِّ والحضاري [1] . وهذا يعني إعطاء فسحة أكبر للمتلقِّي ، لأجل أن يكون شريكًا فاعلا – وبدرجة أكبر – في عمليَّة القصِّ نفسها .

واقعيَّة الحدث

بالرُّغم من ألوان المبالغات والخيال الكثير الَّتي أضافها القُصَّاص – والمتأخِّرون منهم خاصَّة – في أحداث هذا القصص ، إلا أنَّ قصصًا كثيرة بقيت في نَجْوَةٍ من هذه المبالغات . وقد مرَّ في هذه الدِّراسة أنَّ صنوف المبالغات هذه قد وقعت أكثر ما وقعت في القَصص العُذري ، بينما بقي قَصص المُحقِّقين أكثر التصاقًا بالواقع ، لأسباب يبدو العامل الحضاريُّ من أهمِّها . إنَّ هذا لا يعني بطبيعة الحال أنَّ قصص العُذريِّين لم تُبنَ على أساس منَ الواقع [2] ، فنحن – على أيِّ حال – نظفر بتصوير الواقع ، واستظهار التَّجرِبة الحيَّة في كل [3] . لكنَّ قَصص المحقِّقين استطاع أن يحافظ أكثر على هذه الواقعيَّة ، في طور التَّشكيل ، وفي طور الانتقال كذلك . في حين أنَّ قَصص العُذريِّين بدا أكثر نأيًا عن هذه الواقعيَّة ، وخصوصًا في طور الانتقال .

ومهما يكن من شيء ، فإنَّ هذا الواقعيَّة لا تعني ذلك النَّقل التَّسجيليَّ للحياة كما هي ، " فما هو مألوف ونمطي في الحياة ، لا يصلح أن يكون عنصرًا قصصيّا ، اللَّهمَّ إلا إذا استطاع القاصُّ أن يدخله في دائرة ما هو غريب " [4] . دون أن يكفَّ القصُّ عن أن يكون بمثابة الأداء التَّمثيليِّ لحركة الحياة ، فيكون فيه منَ الصِّدق والحقيقة ، بمقدار ما في الحياة نفسها [5] . وبهذا يكون القَصص قصصًا من الوجهة الفنِّيَّة ، " فأمَّا القصص غير الفنِّي ، فهو الَّذي يتجافى عنِ الصِّدق والواقع . والقاصُّ غيرُ الفنِّي ، هو الَّذي يتَّخذ في طريقه أهون الوسائل ، غيرَ عابئ بشيءٍ في سبيل الوصول إلى مبتغاه . فلا يُماشي حركة الحياة الطَّبيعيَّةَ للأشخاص ، بل يرغمهم على الأطوار الَّتي يرديها ، ويسلِّمهم إلى النَّتائج الَّتي يضعها ، ويفتعل من أجل ذلك كلِّه مؤثِّراتٍ

---

[1] . يُنظَر : إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصِّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 15 .

[2] . يُنظَر : مكِّي ، الطَّاهر أحمد ، **القصَّة القصيرة** ، 30 .

[3] . يُنظَر : تيمور ، محمود ، **فنُّ القَصص** ، 75 .

[4] . إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصِّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 16 .

[5] . **نفسُه** ، 16 .

مصنوعة " [1] . وهذا ما لا يصحُّ أن يقال في هذا القَصص كما تقدِّمه هذه الدِّراسة ، فقد كانت شخصيَّات هذه القصص تتمتَّع بقدر مهم من الحريَّة في الفعل ، من منطلق كونها واقعيَّة . إنَّ هذا المفهوم يبدو مهمًّا وعميقًا في كتابة القصَّة الحديثة أوِ الرِّواية ، فبمقدار ما تبدو الشَّخصيَّات وما تفعله خارجًا عن تسلُّط الكاتب على العمل ، يكون هذا العمل أقرب إلى أن يكون أكثر أصالة . وهذه الإشكاليَّة بالتَّحديد ، ليست موجودة في هذا القصص ، بالنَّظر إلى الطَّريقة الَّتي تشكَّل بها ، وموقع المتلقِّي من هذا القصص ، فلم يكن هذا القصص " مجرَّد تعبير عن رؤية فرديَّة ، يريد القصَّاص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره " [2] ، وإنَّما كان هذا القصص أقرب لأن يكون فعلا جماعيًّا يقوم على المشاركة ، تحسُّ فيه كلُّ شخصيَّة بأنَّها تقوم بالفعل القصصي .

وبعد ، ولأنَّه لا يجوز الفصلُ بين الشَّخصيَّة والحدث ، لأنَّ الحدث هو الشَّخصيَّة وهي تعمل [3] عملا له معنًى ، أمكن القول : إنَّ واقعيَّة الشَّخصيَّات في هذا القصص تُحتِّم أن تكون أحداث هذا القصص – بوجه عام – واقعيَّة . وقد كان المتلقِّي الأُمويُّ واعيًا بهذه القضيَّة ، فنراه يطالب الشَّاعر بهذه الواقعيَّة ، من منطلق كونه – أي المتلقِّي – شريكًا في العمل ، ومدركًا لهذه المشاركة أيضا . لأجل هذا ، نجد أنَّ البغوم تقول لابن أبي ربيعة – وقد جمعهما معَ نفر مجلسُ غناء – : ما رأيت أكذب منك يا عمر ! تزعم أنَّك بالجزل ، وأنت في جنبذ محمَّد بن مصعب ، وتزعم أنَّ السَّماء أخضلت ريطتك ، وليس في السَّماء قزعة [4] . وقد أنشدهم [5] :

الخفيف

وَلَقَــدْ قُلْــتُ لَيْلَــةَ الْجَــزْلِ [6] لَمَّــا   أَخْضَــلَتْ رَيْطَتــي [7] عَلَــيَّ السَّــماءُ

---

[1] . تيمور ، محمود ، **فنُّ القصص** ، 109 .

[2] . إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصِّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 11 .

[3] . يُنظَر : رشدي ، رشاد ، **فنُّ القصَّة القصيرة** ، 30 .

[4] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 176 .

[5] . **الدِّيوان** ، 24 .

[6] . الجَزْل : ما يَبُس منَ الحطب وعَظُم . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (جزل) .

[7] . الرَّيْطَةُ : المُلاءَة إذا كانت قطعة واحدة ، وقيل : كلُّ ثوب ليِّن رقيق . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (ريط) .

فالبغوم تتحرَّك في القصِّ من وحي إحساسها بأنَّها تقوم بفعل قصصي ، وهي إذ لا توافق على ما يقوله عمر ، تؤكِّد أحقيَّتها في المشاركة في تشكيل هذا القصص ، فالقضيَّة أبعد من كونها مجرَّد نقد لأبيات تخصُّ الشَّاعر ، ولا دخل للمتلقِّي فيها بوصفها عملا فنِّيًّا مستقلا . فعمر – بمقدار ما هو شاعر – هو شخصيَّة قَصصيَّة ، وكلُّ من كان يتَّصل به ويلازمه – على وجه مخصوص – هو شخصيَّة قَصصيَّة كذلك . والأهمُّ من هذا كلِّه ، أنَّ أكثر هذه الشَّخصيَّات كانت تدرك هذه القضيَّة ، وتتصرَّف على أساس منها . " وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال نفسه لا من خلال غيره ، فإنَّه يريد كذلك أن يحسَّ حقيقة النَّصِّ من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاصِّ الفرديَّة " [1] . ولمَّا كان القاصُّ هو الشَّاعر ، أو كان الشَّاعر هو الَّذي يبتدئ عمليَّة القصِّ دائما ، كان منَ الطَّبعيِّ أن يُتنازَع القصُّ بين الشَّاعر من جهة ، والمتلقِّي من جهة ثانية . وهذا – بطبيعة الحال – يثري المشهد القصصي ، فالأصفهانيُّ يخبرنا أنَّ البغومَ قد قامت من مجلسها ، ونظرت إلى السَّماء ، لما أنشدهم عمرُ بيته ، ثمَّ رجعت ، فقالت له ما قالت [2] .

وإذا كان الشَّاعر لا يروي قَصص حُبِّه – أو قصَّة حبِّه – في قصَّة كاملة ، وإنَّما يرويها صورًا وحكاياتٍ تتباين في طريقة عرضها [3] ، فإنَّ القصَّة – والحال هذه – تتألَّف من مجموع هذه المشاهد الَّتي تبدو مستقلَّة بادئ الأمر ، إلا أنَّها تترابط فيما بينها أشدَّ التَّرابط . وهذا – بالتَّحديد – ما كان يحسنه المتلقِّي الأُموي في مكَّة مثلا ، الَّذي كان ينتظر أخبار عمرَ ، ويدخلها في مواضعها في النَّسيج القصصي العام ، ويملأ فجواته بمقدار ما يعرف من هذا القص ، بوصف هذا القصِّ عملا دائمًا ومتجدِّدًا تجدُّد الحياة نفسها ، يسير معَها بمقدار غير قليل من الحريَّة ، وبلا وصايات ، ولا حتَّى من الشَّاعر نفسه ، الَّذي كان دوره – على أهمِّيَّته – لا يتجاوز في كثير منَ الأحيان أن يكون افتتاحًا لعمليَّة القَص .

وهكذا ، فقد كان المتلقِّي الأمويُّ يعيد ترتيب الأحداث والمشاهد و" الإسكتشات " – إن جاز أن تُسمَّى هكذا – بمقدار ما يعرف من هذا القصص ، وبمقدار ما يعرف من نصوصه كذلك . وبهذه الطَّريقة ، تبدو الأحداث متداخلة بين تلك القصص ، لتبدوَ وكأنَّها أحداث قصَّة واحدة .

---

[1] . إبراهيم ، نبيلة ، **لُغة القصّ في التُّراث العربيِّ القديم** ، 16 .

[2] . يُنظَر : الأصفهاني ، **الأغاني** ، 1 / 175 .

[3] . يُنظَر : الخطيب ، بشرى محمَّد علي ، **القصَّة والحكاية في الشِّعر العربي** ، 318 .

وبمعنًى آخر ، فقد كان المتلقِّي الأُمويُّ – في لا وعيِّه على الأقل يمزج بين أحداث هذا القصص على اختلافها ، ويؤلِّف من مجموعها مشاهد وأحداثًا أكثر تعقيدا . وهذا يصدق أكثر ما يصدق على المغامرة اللَّيليَّة وأيام الطَّواف ، فقد كان كلُّ شاعر يتفرَّد بتقديم مشهد أو مشاهد ، وكان المتلقِّي يؤلِّف بين كلِّ هذه المشاهد ، ويصنع من مجموعها حدثًا متقدِّمًا منَ النَّاحيَّة الفنِّيَّة . فلم يكن المتلقِّي الأُمويُّ – من الوجهة الفنِّيَّة – ليفصل بين قول الأحوص [1] :

الكامل

قامـــــت تخاصــــرُهُ لكِلَّتِهـــــا [2]　　　تمشــــــي تَــــأَوَّدُ غـــــادةٌ بكــــرُ

وبين قول عمر [3] :

البسيط

فَبِـــتُّ أَلْثِمُهـــا طَـــوْرًا وَيُمْتِعُنـــي　　　إذا تَمَايَــلَ عَنْـــهُ الْبُـــرْدُ وَالْخَصَـــرُ

لأنَّ الَّذي يخاصر امرأة ، يكون قد قبَّلها ، والعكس صحيح . وهكذا ، يكون النَّصَّان مكمِّلين لبعضهما ، فلم يكن الأحوص بحاجة لأن يحدِّث المتلقِّي الأُمويَّ في أمر القُبَل ، ولم يكنِ ابنُ أبي ربيعةَ بحاجة لأن يذكر ما يكون بينه وصاحبته من مخاصرة وخلافها ؛ لأنَّهما يثقان بمتلقٍّ يجيد الرَّبط بين أجزاء الحدث ، إن في شعر وأخباره الشَّاعر على حدة ، أو في شعره وأخباره وفي شعر غيره وأخبارهم . فإذا استطاع المتلقِّي الأُمويُّ – ونحسب أنَّه كان يستطيع – أن يستحضر – إلى ما تقدَّم من بيتي الأحوص وعمر – قول العرجي [4] :

الكامل

باتـــا بـــأنعم ليلـــة حتَّـــى بـــدا　　　صـــبحٌ تلـــوَّح كـــالأغرِّ الأشـــقرِ
فتلازمـــا عنـــد الفـــراق صـــبابة　　　أخـذَ الغـريم بفضـل ثـوب المُعْسـرِ

بدت فاعليَّة عمليَّة التَّلقِّي في تركيب الحدث ، أو إعادة تركيبه ، وملء فجواته ، أكثر وضوحا .

---

1 . **الدِّيوان** ، 140 .

2 . الكِلَّة : السِّترُ الرَّقيق ، يُخاط كالبيت يُتَوقَّى فيه منَ البَق . يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (كلل) .

3 . **الدِّيوان** ، 136 .

4 . **الدِّيوان** ، 243 ، 244 .

وهنا ، يبدو مفهوم الفجوة في الحدث شيئًا غاية في الأهمِّيَّة ، فقد كان " في استطاعة فلوبير أن يملأ الصَّفحاتِ الطِّوالَ بتشريح اللَّحظات العاطفيَّة والعلاقاتِ البدنيَّة بين الرَّجل والمرأة ، خاصَّة وأنَّ محور قصَّته يدور حول تحديد مفهوم عصره لهذه العلاقة . لكنَّنا نراه يقتصر على المجاز الفنِّيِّ الرَّائع . فيذكر أنَّ إيما [1] " في النِّهاية ، حصلت من زوجها على إذن بالذَّهاب مرَّة في الأُسبوع إلى المدينة ، حيث كانت تلتقي دوما بعشيقها . وما مضى شهر واحد ، حتَّى أحرزت تقدُّمًا ممتازًا في العزف على البيانو " [2] . وإذا كان فلوبير لا يحتاج لأن يقول أكثر من هذا ليذكي مخيِّلة المتلقِّي لأجل أن يملأ هذه الفجوة ، فإنَّ ابن أبي ربيعة لم يكن بحاجة لأن يقول أكثر من [3] :

الطَّويل

يَمُــجُّ ذَكِــيُّ الْمِسْــكِ مِنْهــا مُقَبَّــلٌ   نَقِـيُّ الثَّنايـا ذو غُـروبٍ [4] مُؤَشَّـر [5]

ليعرف المتلقِّي الأُموي – ولنعرف معَه أيضًا – أنَّه قد قبَّلها مثلا ، إذا لا يعقل أن يكون قد عرف منها هذا ، دون أن يفعل . ولم يكن كذلك بحاجة لأن يقول أكثر من [6] :

الطَّويل

فَلَمَّا دَنـا الإصْبَاحُ قَالَـتْ فَضَـحْتَنِي   فَقُـمْ غَيْـرَ مَطْـرودٍ وَإنْ شِـئْتَ فَـازْدَدِ
فَمَـا ازْدَدْتُ مِنْـها غَيْـرَ مَـصِّ لِثاتِهـا   وَتَقْبِيـــلِ فيهـــا والْحَـــدِيثِ الْمُـــرَدَّدِ

ليعرِفَ المتلقِّي الأُمويُّ أن شيئًا ما – أكثرَ منَ التَّقبيل – كان قد وقع تلك اللَّيلة . وبهذا ، تصبح لهذه الفجوات أهمِّيَّة قصوى ، في فهم النَّصِّ القصصيِّ على وجهته الأكثر نضجا .

ومهما يكن من شيء ، فقد كان الشَّاعر الأُمويُّ يعي هذه الحقائق كلَّها ، ويتصرَّف – كما المتلقِّي – على أساس منها ، ويجتهد أن يمدَّ المتلقِّي بمادة قصصيَّة متجدِّدة ، ويغريه بإذاعتها بين

---

[1] . شكري ، غالي ، **أزمة الجنس في القصَّة العربيَّة** ، 37 .
[2] . فلوبير ، جوستاف ، **مدام بوفاري** ، 146 .
[3] . **الدِّيوان** ، 122 .
[4] . الغُروب : حدَّة الأسنان ، يُنظَر : الجوهري ، **الصِّحاح** ، مادَّة (غرب) .
[5] . الأُشُرُ : حدَّة ورقَّة في أطراف أسنان الأحداث . يُنظَر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (أشر) .
[6] . **الدِّيوان** ، 112 .

النَّاس . وقد لاحظ طه حسين هذه القضيَّة ، فرأي أنَّ فنَّ القصص الغراميِّ – كما سمَّاه – " لم يكد يظهر ويفتن فيه النَّاس ، حتَّى تخصَّص له شعراء قصروا حياتهم عليه ، واتَّخذوه لأنفسهم حرفة وصنعة " [1] . ولأجل هذا ، فقد ارتبط الشِّعر الممتاز بقصص أكثر رواجا ، في حين أنَّ الشعر الأقل جودة لم يحظ بذلك المقدار من القصص جودة وكثرة . وهذا يدلُّ على أنَّ الشُّعراء كانوا يتَّخذون من هذا القصص أداة تخدم شعرهم ، وهو – إلى هذا – يؤكِّد العلاقة بين الشِّعر والقصص الَّذي نُسِجَت حوله ، وأنَّهما شيء واحد لا ينفصل .

وإذن . فقد كان المبدع والمتلقِّي كلاهما يستشعران دورهما القَصصيَّ بوصفهما شخصيَّاتٍ حيَّة ، تمثِّل أهمَّ عنصر من عناصر هذا القصص . وإذا كان المتلقُّون يتفاوتون في درجة تأثُّرهم بهذا القَصص وتأثيرهم به ، فقد تفاوتوا كذلك في استشعارهم لهذا الدَّور القَصصي . فنجد أنَّ ثمَّة جماعة منَ الَّذين اتَّصلت أسباب حياتهم بحياة أولئك الشُّعراء بدت واعية جدًا بهذا الدَّور ، بينما بدا هذا الوعي أقلَّ كلَّما ابتعدت هذه الشَّخصيَّات عن حياة أولئك الشُّعراء . ولعلَّ هذا الاستشعار بالدَّور القصصيِّ يتمثَّل أكثر ما يتمثَّل في شخصيَّة ابن أبي عتيق .

وفي الحقِّ أنَّ لهذا الادعاء ما يبرِّره ؛ لكثرة الأخبار الَّتي ترويها كتب التُّراث في هذا واطِّرادها . إذ تؤكِّد هذه الأخبارُ وعيَ ابن أبي عتيق بأبعاد دوره القصصي . وبمعنًى أدق ، كيف أنَّه كان يتصرَّف بقصد أن يكون فعلُه حدثًا قصصيًا ، يؤلِّف معَ بقيَّة الأحداث فعلا متقدِّما ، وقطعة جديدة يمكن أن تسُدَّ فجوة في هذا القصص ، وتضيف إلى نسيجه العام إضافاتٍ مكمِّلةً ومهمَّة . ومن هذا ، الخبر الَّذي ينقله الأصفهانيُّ وقد أُنشد ابن أبي عتيق قول عمر [2] :

الخفيف

مَــنْ رَســولي إلــى الثُّرَيَّـا بِـأَنِّي ضِــقْتُ ذَرْعًــا بِهَجْرِهــا والْكِتَــابِ

يقول الأصفهاني : " أخبرني الحرميُّ ابن أبي العلاء ، قال : حدَّثني الزُّبير بن بكَّار ، قال : حدَّثني مؤمن بن عمر بن أفلح مولى فاطمة بنتِ الوليد ، قال : أخبرني بلال مولى ابن أبي عتيق ، قال : أُنشد ابنُ أبي عتيق قولَ عمرَ (من رسولي إلى الثُّريَّا) . فقال : ابن أبي عتيق :

---

[1] . **حديث الأربعاء** ، 1 / 219 .

[2] . **الدِّيوان** ، 64 .

إياي أراد ، وبي نوَّه . لا جرم . والله لا أذوق أكلا حتَّى أَشْخُص فأُصلح بينهما ، ونهض ونهضتُ معَه ، فجاء إلى قوم من بني الدِّيْل بن بكر ، لم تكن تفارقهم نجائبُ لهم فُره يُكرونها ، فاكترى منهم راحلتين وأغلى لهم ؛ فقلتُ له : استوضعْهُم أو دعني أماكسهم ، فقد اشتطُّوا عليك ، فقال : ويحك ! أما علمتَ أنَّ المِكاسَ ليس من أخلاق الكرام . ثُمَّ ركب إحداهما وركبتُ الأُخرى ، فسار سيرًا شديدا ، فقلتُ أبقِ على نفسك ، فإنَّ ما تريد ليس يفوتك ، فقال : ويحك ! (أُبادرُ حبل الوُدِّ أن يتقضَّبا) . وما حلاوة الدُّنيا إن تمَّ الصَّدعُ بين عمرَ والثُّريَّا . فقدمنا مكَّة ليلا غير مُحرمين ، فدقَّ على عمر بابه ، فخرج إليه ، وسلَّم عليه ، ولم ينزل عن راحلته ، فقال له : اركب أُصلحْ بينك وبين الثُّريَّا ، فأنا رسولك الَّذي سألت عنه ، فركب معَنا وقدمْنا الطَّائف ، وقد كان عمر أرضى أُمَّ نوفل ، فكانت تطلب له الحِيَل لإصلاحها فلا يمكنها ، فقال ابن أبي عتيق للثُّريَّا : هذا عمرُ قد جشَّمني السَّفر من المدينة إليك ، فجئتُكِ به معترفًا لكِ بذنب لم يجنِهِ ، معتذرًا إليك من إساءته إليك ، فدعيني منَ التَّعداد والتَّرداد ، فإنَّه منَ الشُّعراء الَّذين يقولون ما لا يفعلون . فصالحته أحسن صُلح وأتمَّه وأجملَه ، وكررنا إلى مكَّة ، فلم ينزلْها ابن أبي عتيق حتَّى رحل "[1] .

وهكذا ، فقد كان ابن أبي عتيق يقصد بفعله ذاك أن يضفي على ما بين عمرَ والثُّريَّا من القصص حدثًا جديدا ، فأن يرتحل ابن أبي عتيق إلى مكَّة ، ثمَّ إلى الطَّائف مصطحبًا معَه عمرَ لصلح صاحبته ، يبدو أكثر من مجرَّد نادرة من نوادر ابن أبي عتيق ، فهو يعلم أنَّ النَّاس في غدهم سيعلمون ما كان من أمره ؛ فيتكلَّمون به . وهذا ما كان يريده ابن أبي عتيق بالضَّبط ، أن يضيف إلى أحداث هذه القصَّة حدثًا جديدًا أولا ، وأن يكون حاضرًا في هذا القَصص الرَّائج كشخصيَّة ، قبل كلِّ شيء .

---

[1] . **الأغاني** ، 1 / 223 ، 224 .

الخاتمة

وبعد ، فقد خلصت الدِّراسة إلى مجموعة من النَّتائج ، كان من أهمِّها :

- امتازت شخصيَّة المتلقِّي الأُمويِّ بالقوة والأصالة ، بسببٍ من تكوينه الثَّقافي ، والعوامل الَّتي بلورت هذه الشَّخصيَّة . وقد تفاوت المتلقُّون الأُمويُّون في ثقافتهم ومدى تأثيرهم في الحياة الأدبيَّة الَّتي كان القصص – موضوع الدِّراسة – أحد أهمِّ تجلِّياتها ، وقد كان لهذا التَّفاوت من بعض وجوهه أسبابٌ اجتماعيَّة ، تتمثَّل في طبيعة العلاقة الَّتي كانت تربط المتلقِّي بالمبدع ، ومقدار تلك العلاقة .
- تماهي البُعد الاجتماعيِّ للعلاقة بين المتلقِّي والمبدع الأُمويِّين معَ البُعد الأدبي وتداخلهما ، الأمر الَّذي كان سببًا في تعميق العلاقتين كلتيهما ، إيجابًا أو سلبًا ، كلًّا على حدة .
- ارتبط الشُّعراء فيما بينهم – بشكل عام – بعلاقات اجتماعيَّة وأدبيَّة وثيقة ، وكثيرًا ما كانت تمَّحي العلامات المائزةُ بين هؤلاء الشُّعراء ، إنْ في التَّوجُّه الواحد ، أو أن يكون هذا بين العُذريِّين والمُحقِّقين ، كعلامة على قوَّة فعل التَّلقِّي بين هؤلاء الشُّعراء .
- كان المتلقِّي الأمويُّ يدرك – في لاوعيه على الأقل – جوهر المفاهيم الإجرائيَّة لنظريَّة التَّلقِّي ، وكان يتصرَّف على أساس من هذا الإدراك . وكان المبدع يدرك هذا أيضا ، ويعطي هامشًا أكبر لمشاركة المتلقِّي في التَّشكيل القصصي . وقد كان لمفهومَيْ : القارئ الضِّمني ، والفجوة ، أكبر الأثر في دور المتلقِّي الأُموي في تشكيل هذا القصص ، بوصفه نيَّة في ذهن المبدع ، كما هي الحال في مفهوم القارئ الضِّمني . أو عملا موجودا ، كما هي الحال في مفهوم الفجوة .
- وبهذا ، لا تكون القصص الشِّعريَّة قصصًا ناجزة بالمفهوم الفنِّي ؛ إذ لم تكن في الحقيقة أكثر من مجرَّد افتتاحيَّة لهذا القصص ، يقوم المتلقِّي بالاعتماد عليها ، بمتابعة عمليَّة التَّشكيل القصصي ، من خلال ما يقوم به من ملء فجوات النَّص . وإذن ، يمكن القول : إنَّ ما يُسمَّى بالقصص النَّثريَّة ليس في الحقيقة إلا شكلا من أشكال التَّلقِّي الممتاز ، ولا يمكنُ اعتبارُه قصصًا مستقلا له قيمة بذاته ؛ إذا لا وجود لهذا القصص إلا متَّصلا بالقصص الشِّعريَّة ، سواء أكان هذا في أحداثه أو فضائه أو شخوصه .

- كان المتلقِّي الأُمويُّ جزءًا من الفضاء القصصي ، يفهمه بقدر ما يكون قريبًا من بؤرةِ هذا الفضاء القصصي ، بما تعطيه المعايشة من أدوات يملأُ بها فجواتِ النُّصوص ، فيعيد تشكيل الشَّخصيَّات والأحداث . وهو – إلى هذا – شخصيَّة من شخصيَّات هذا القصص ، يستشعر دوره القصصيَّ ، ويتصرَّف على أساس منه . وبهذا ، كان القصُّ فعلا مستمرًّا لا يتوقَّف ، وعمليَّة مشاركة بين المبدع والمتلقِّي على السَّواء .

وبعد ، وبهذا الفهم – وفي ضوء حقيقة أنَّ هذا القصص مرتبط بفضاء مخصوص – لا يبدو من النَّافع أن نبحث أكثر فيما إذا كان هذا القصص يشبه القصص الحديث أم لا ، ولا في مقدار هذا الشَّبه ، ولا فيما إذا كان العرب قد عرفوا القصَّة بمفهومها الحديث أم لا . والأوفق أن ينحوَ البحث منحًى آخر مغايرا ، يتمثَّل في محاولة معرفة الأثر الكُليِّ الَّذي أحدثه هذا القصص – كما تراه الدِّراسة – في المجتمع . ولذا ، أوصي بدراسةٍ تتناول هذا الأثر – ببعده المعرفيِّ والاجتماعيِّ والثَّقافي – وتجلِّياتِه في المجتمع الأُمويِّ كلِّه ، وفي فضاءات هذا القصص بخاصَّة .

ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم .**
- إبراهيم ، عبد الحميد :

قَصصُ العُشَّاق النَّثريَّةُ في العصر الأُموي ، مصر : دار المعارف ، 1987 م .

- أحمد ، مُحمَّد فتُّوح :

الشِّعر الأُموي ، ط 1 ، مصر : دار المعارف ، 1991 م .

- الأحوص الأنصاري ، عبد الله بن مُحمَّد (ت : 105 هـ) :

شعر الأحوص الأنصاري ، جمعه وحقَّقه : عادل سُليمان جمال ، ط 2 ، القاهرة : مكتبة الخانجي ، 1416 هـ ، 1990 م .

- الأسد ، ناصر الدِّين :

الغناء والقِيان في العصر الجاهلي ، ط 2 ، مصر : دار المعارف ، 1968 م .

- إسماعيل ، عزُّ الدِّين :

كيفيَّات تلقِّي الشِّعر في التُّراث الأدبي ، القاهرة : دار الفكر العربي ، 2006 م .

الأدب وفنونه : دراسة ونقد ، ط 2 ، دار الفكر العربي ، 1958 م .

- الأصفهاني ، أبو الفرج (ت : 356 هـ) :

الأغاني ، تحقيق : سمير جابر ، ط 2 ، بيروت : دار الفكر .

- إيزر ، فولفجانج :

فعل القراءة : نظريَّة في الاستجابة الجماليَّة ، ترجمة : عبد الوهَّاب علوب ، القاهرة : المجلس الأعلى للثَّقافة ، 2000 م .

- البطل ، علي :

الصُّورة في الشِّعر العربيِّ حتَّى آخرِ القرن الثَّاني الهجري : دراسة في أُصولها وتطوُّرها ، ط 3 ، بيروت : دار الأندلس ، 1983 م .

- بكَّار ، يوسُف :

بناء القصيدة في النَّقد الأدبيِّ القديم (في ضَوء النَّقد الحديث) ، ط 2 ، بيروت : دار الأندلس ، 1982 م .

- تيمور ، أحمد :

الحُبُّ عند العرب ، ط 1 ، مصر : مطابع دار الكتاب العربيِّ بمصر . مُحمَّد حلمي المنياوي ، 1383 هـ ، 1964 م .

- تيمور ، محمود :

فنُّ القَصص : دراسات في القصَّة والمسرح ، مكتبة الآداب ومطبعتُها بالجماميز .

- الجوهري ، أبو نَصُر إسماعيل بنُ حمَّاد (ت : 393 هـ) :

الصِّحاح : تاج اللُّغة وصِحاحُ العربيَّة ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطَّار ، ط 4 ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1407 هـ ، 1987 م .

- جميل بُثينة (ت : 82) :

ديوان جميل بُثينة ، بيروت : دار صادر .

- حسين ، طه :

حديثُ الأَربعاء ، ط 12 ، مصر : دار المعارف ، 1976 م .

في الأدب الجاهلي ، ط 10 ، مصر : دار المعارف ، 1969 م .

- حلمي ، خليل :

العربيَّةُ والغموض ، الإسكندريَّة : دار المعارف الجامعيَّة ، 1988 م .

- حمُّودة ، عبد العزيز :

المرايا المُحدَّبة : منَ البِنيويَّة إلى التَّفكيك ، الكويت : عالم المعرفة ، 1998 م .

- الحموي ، ياقوت (ت : 626 هـ) :

معجم البلدان ، بيروت : دار الفكر .

- خورشيد ، فاروق :

في الرِّواية العربيَّة : عصر التَّجميع ، ط 2 ، القاهرة . بيروت . جدَّة : دار الشُّروق : 1975 م .

- خضر ، ناظم عودة :

الأُصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي ، الأردن : دار الشُّروق ، الطَّبعة العربيَّة الأُولى ، 1997 .

- الخطيب ، بُشرى مُحمَّد علي :

القصَّة والحكاية في الشِّعر العربي : في صدر الإسلام والعصر الأُموي ، ط 1 ، بغداد : دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة (آفاق عربيَّة) ، 1990 م .

- درابسة ، محمود :

التَّلقِّي والإبداع : قراءات في النَّقد العربيِّ القديم ، الأُردن : مؤسَّسة حمادة للدِّراسات الجامعيَّة والنَّشر . والدَّمَّام : مكتبة المتنبِّي ، د . ط ، 2003 م .

- الدَّغلي ، مُحمَّد سعيد :

أحاديث غَزِلَة في الغَزَلَيْن العُذريِّ والعُمريِّ وامتداداتهما في الغزل العربي ، ط 1 ، دمشق : مكتبة أُسامة ، 1985 م .

- ذهني ، محمود :

القصَّة في الأدب العربيِّ القديم ، ط 1 ، 1984 م .

- راغب ، نبيل :

دليلُ النَّاقد الأدبي ، د . ط ، شارع كامل صدقي ، الفجَّالة ، 1981 م .

- ابن أبي ربيعة ، عمر (ت : 93) :

ديوان عمرَ بن أبي ربيعة ، شرحه وقدَّم له : عبد أ . على مهنا ، بيروت : دار الكتب العلميَّة .

- رشدي ، رشاد :

فنُّ القصَّة القصيرة ، ط 2 ، بيروت : دار العودة ، 1975 م .

- ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيروانيّ الأزدي (ت : 456 هـ) :

العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده ، تحقيق : مُحمَّد محيي الدِّين عبد الحميد ، ط 5 ، بيروت : دار الجيل ، 1401 هـ ، 1981 م .

- الرُّويلي ، ميجان . والبازَعي ، سعد :

دليل النَّاقد الأدبي ، ط 3 ، الدَّار البيضاء : المركز الثَّقافي العربي ، 2002 م .

- الزَّبيدي ، أبو الفيض مُحمَّد بن عبد الرَّزَّاق (ت : 1205 هـ) :

تاج العروس ، تحقيق : مجموعة منَ المحقِّقين ، دار الهداية .

- الزِّركلي ، خير الدِّين الدِّمشقي :

الأعلام ، ط 15 ، دار العلم للملايين ، 2002 م .

- الزَّمخشري ، جادُ الله أبو القاسم محمود بن عمر (ت : 538 هـ) :
أساس البلاغة ، بيروت : دار صادر ودار بيروت ، 1385 هـ ، 1965 م .
- سُحَيم ، عبد بني الحسحاس (ت : 40 هـ) :
ديوان سُحَيم : عبد بني الحسحاس ، بتحقيق : عبد العزيز الميمني ، القاهرة : الدَّار القوميَّة للطِّباعة والنَّشر ، 1369 هـ ، 1950 م .
- سلدن ، رامان :
النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة ، ط 1 ، القاهرة ، باريس : دار الفكر ، 1991 م .
- السَّيِّد ، نُهى فؤاد عبد اللَّطيف :
جماليَّات تلقِّي لُغة الشِّعر : الشَّواهد الشِّعريَّةُ في شروح المُعلَّقات (ابن الأَنباري . النَّحَّاس . الزَّوزني . التِّبريزي) ، ط 1 ، القاهرة : مكتبة الآداب ، 1431 هـ ، 2010 م .
- سي هول ، روبرت :
نظريَّة الاستقبال ، ترجمة : رعد جلال ، اللَّاذقيَّة : دار الحوار ، 1992 م .
- الشَّايب ، أحمد :
تاريخ الشِّعر السِّياسيِّ إلى منتصف القرن الثَّاني ، ط 5 ، بيروت : دار القلم ، 1976 م .
- شقير ، وليم نقولا :
العرجيُّ وشعر الغزل في العصر الأُموي ، ط 1 ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، 1406 هـ ، 1986 م .
- شكري ، غالي :
أزمة الجنس في القصَّة العربيَّة ، ط 3 ، بيروت : منشورات دار الآفاق الجديدة ، 1978 م .
- شلق ، علي :
القُبْلة في الشِّعر العربي ، ط 3 ، بيروت : دار الأندلس ، 1402 هـ ، 1982 م .
- صالح ، بُشرى موسى :
نظريَّة التَّلقِّي : أُصولٌ وتطبيقات ، ط 1 ، المركز الثَّقافي العربي ، 2001 م .

- ضيف ، شوقي :
التَّطوُّر والتَّجديد في الشِّعر الأُموي ، ط 8 ، مصر : دار المعارف ، 1987 م .
في النَّقد الأدبي ، ط 5 ، مصر : دار المعارف ، 1977 م .
- ابن طباطبا ، أبو القاسم أحمد بن مُحمَّد بن إسماعيل (ت : 345 هـ) :
عِيار الشِّعر ، شرح وتحقيق : عبَّاس عبد السَّاتر ، ط 1 ، بيروت : دار الكتب العلميَّة ، 1402 هـ ، 1982 م .
- عبد المطَّلب ، مُحمَّد :
البلاغة والأُسلوبيَّة ، القاهرة : الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، 1984 م .
- عبد الواحد ، مُحمَّد عبَّاس :
قراءةُ النَّصِّ وجماليَّاتُ التَّلقِّي ، بين المذاهب الغربيَّة الحديثة وتراثنا النَّقدي : دراسة مقارنة ، ط 1 ، مدينة نَصْر : دار الفكر العربي ، 1417 هـ ، 1996 م .
- عتيق ، عبد العزيز :
تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب ، ط 3 ، بيروت : دار النَّهضة العربيَّة ، 1393 هـ ، 1974 م .
- العرجي ، عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفَّان (ت : 120 هـ) :
ديوان العرجي ، جمعه وحقَّقه وشرحه : سجيع جميل الجبيلي ، ط 1 ، بيروت : دار صادر ، 1998 م .
- عُصفور ، جابر أحمد :
قراءة التُّراث النَّقدي ، الكويت : دار سُعاد الصُّباح ، 1992 م .
مفهومُ الشِّعر : دراسة في التُّراث النَّقدي ، د . ط ، القاهرة : دار الثَّقافة ، 1978 م .
- عطوان ، حسين :
الرِّواية الأدبيَّة في بلاد الشَّام في العصر الأُموي ، ط 1 ، بيروت : دار الجيل ، 1408 هـ ، 1988 م .
مقدِّمة القصيدة العربيَّة في العصر الأُموي ، د . ط ، مصر : دار المعارف ، 1974 م .
- عناني ، مُحمَّد :

المصطلحاتُ الأدبيَّةُ الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزي – عربي ، ط 2 ، القاهرة : الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر – لونجمان ، 1997 م .

- عيَّاد ، شكري :

دائرةُ الإبداع ، القاهرة : دار إلياس العصريَّة ، 1986 م .

- عيَّاشي ، منذر :

مقالات في الإسلوبيَّة ، دمشق : اتِّحاد الكُتَّاب العرب ، 1980 م .

- الغذَّامي ، عبد الله :

تأنيثُ القصيدة والقارئُ المختلف ، ط 1 ، المركز الثَّقافي العربي ، 1999 م .

- الفراهيدي ، الخليل بن أحمد (ت : 175 هـ) :

العين ، تحقيق : مهدي المخزومي ، وإبراهيم السَّامرَّائي ، دار مكتبة الهلال .

- فضل ، صلاح :

شفرات النَّص : دراسة سيميولوجيَّة في شعريَّة القصِّ والقصيد ، ط 2 ، عَيْن للدِّراسات والبُحوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة . 6 شارع يوسُف فهمي ، – اسباتس – الهرم ، 1995 م .

علم الأُسلوب : مبادئه وإجراءاتُه ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، 1985 م .

نظريَّة البِنائيَّة في النَّقد الأدبي ، ط 3 ، بغداد ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة .

- فلوبير ، غوستاف :

مدام بوفاري : أو الزَّوجة الخائنة ، ترجمة : حافظ " أبو مصلح " ، ط 1 ، بيروت : المكتبة الحديثة ، 1973 م .

- فيصل ، شكري :

تطوُّر الغزل بين الجاهليَّة والإسلام : من امرِئ القيس إلى عمرَ بن أبي ربيعة ، ط 1 ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1986 م .

- القِرطاجَنِّي ، حازم (ت : 684 هـ) :

منهاج البُلَغاء ، مُحمَّد الحبيب بن الخوجة ، ط 3 ، بيروت : دار الغرب الإسلامي ، 1986 م .

- قنديل ، فؤاد :

فنُّ كتابة القصَّة ، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة ، 2002 م .
- ابن قيس الرُّقيَّات ، عبيد الله (ت : 85) :
ديون عبيد الله بن قيس الرُّقيَّات ، تحقيق وشرح : مُحمَّد يوسُف نجم ، بيروت : دار صادر .
- قيس لُبنى (ت : 68 هـ) :
ديوان قيس بن ذَريح ، اعتنى به وشرحه : عبد الرَّحمن المصطاوي ، ط 2 ، بيروت : دار المعرفة ، 1425 هـ ، 2004 م .
- القيسي ، نوري حمُّودي :
الفروسيَّة في الشِّعر الجاهلي ، ط 2 ، بيروت ، عالم الكتب ومكتبة النَّهضة العربيَّة ، 1404 هـ ، 1984 م .
- كُثيِّر عزَّة (ت 105 هـ) :
ديوان كُثيِّر عزَّة ، جمعه وشرحه : إحسان عبَّاس ، بيروت : دار الثَّقافة ، 1391 هـ ، 1971 م .
- لبيب ، الطَّاهر :
سوسيولوجيا الغزل العربي (الشِّعر العُذريُّ نموذجًا) ، ترجمة : مصطفى المسناوي ، ط 1 ، الدَّار البيضاء : دار عيون ودار الطَّليعة ، 1987 م .
- مارجليوث :
أُصولُ الشِّعر العربي ، ترجمة : يحيى الجبوري ، ط 1 ، 1397 هـ ، 1977 م .
- مُبارَك ، زكي :
حُبُّ عمرَ بنِ أبي ربيعةَ وشعرُه ، ط 4 ، صيدا ، بيروت : المكتبة العصريَّة ، 1971 م .
- المبارَك ، مُحمَّد :
استقبالُ النَّصِّ عند العرب ، ط 1 ، بيروت : المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر ، 1999 م .
- مجنون ليلى (ت : 68) :
ديوان مجنون ليلى ، جمع وتحقيق وشرح : عبد السَّتَّار أحمد فرَّاج ، القاهرة : مكتبة مصر ، 1979 م .

- المحاسني ، زكي :
أقاصيص العرب ، ط 1 ، مصر : المكتبة الأكاديميَّة ، 2000 م .
- محفوظ ، نجيب :
أَتحدَّثُ إليكم ، مقابلات جمعها صبري حافظ ، د . ط ، بيروت : دار العودة ، 2006 م .
- محمود ، علي عبد الحليم :
القصَّة العربيَّة في العصر الجاهلي ، ط 2 ، مصر : دار المعارف ، 1979 م .
- امرُؤُ القيس (ت : 80 ق . هـ) :
الدِّيوان ، تحقيق : مصطفى عبد الشَّافي ، ط 5 ، بيروت : دار الكتب العلميَّة ، 2004 م ، 1425 هـ .
- أبو مراد ، فتحي مُحمَّد رفيق :
شعر أمل دُنقل : دراسة أُسلوبيَّة ، إربد : عالم الكتب الحديث ، 2003 م .
- مرتاض ، عبد الملك :
في نظريَّة الرِّواية : بحث في تقنيات السَّرد ، ط 1 ، الكويت : المجلس الوطنيُّ للثَّقافة والفنون والأدب ، 1998 م .
- مكِّي ، الطَّاهر أحمد :
القصَّة القصيرة : دراسات ومختارات ، ط 3 ، مصر : دار المعارف ، 1983 م .
- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدِّين المِصْري (ت : 711 هـ) :
لسان العرب ، ط 1 ، بيروت : دار صادر .
- نجم ، مُحمَّد يوسُف :
فنُّ القصَّة ، ط 6 ، بيروت : دار الثَّقافة ، 1974 م .
- نصَّار ، حسين :
قيس ولُبنى : شعر ودراسة ، ط 2 ، مصر : مكتبة مصر ، 1963 م .
- الهادي ، صلاح الدِّين :
اتِّجاهات الشِّعر في العصر الأُموي ، ط 1 ، القاهرة : مكتبة الخانجي ، 1407 هـ ، 1986 م .

- هدارة ، مُحمَّد مصطفى :
اتِّجاهاتُ الشِّعر العربيِّ في القرن الثَّاني الهجري ، دار المعارف ، 1963 م .
- هلال ، مُحمَّد غُنيمي :
الحياة العاطفيَّة بين العُذريَّة والصُّوفيَّة ، ط 2 ، مطبعة نهضة مصر ، 1976 م .
دراساتٌ ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده ، القاهرة : دار نهضة مصر ، رقم الإيداع بدار الكتب : 2539 .
النَّقد الأدبيُّ الحديث ، ط 3 ، بيروت : دار الثَّقافة ودار العودة ، 1973 م .
- هولب ، روبرت :
نظريَّةُ التَّلقِّي : مقدِّمة نقديَّة ، ط 1 ، المكتبة الأكاديميَّة ، 2000 م .
- وادي ، طه :
دراسات في نقد الرِّواية ، ط 3 ، مصر : دار المعارف ، 1994 م .
- ياوس ، هانز روبرت :
جماليَّة التَّلقِّي : من أجل تأويل جديد للنَّصِّ الأدبي ، ترجمة : رشيد بنحدُّو ، القاهرة : المجلس الأعلى للثَّقافة ، 2004 م .

الرَّسائل الجامعيَّة

- جدُّو ، سميرة :
عمليَّةُ التَّلقِّي في المجالس الأدبيَّة الشِّعريَّة في الجاهليَّة وصدر الإسلام ، (رسالة ماجستير) ، جامعة منتوري ، الجزائر : قَسَنْطينة ، 2008 م .
- حسن ، مُحمَّد ناجح مُحمَّد :
الإبداعُ والتَّلقِّي في الشِّعر الجاهلي ، (رسالة ماجستير) ، جامعة النَّجاح الوطنيَّة ، فِلَسْطين : نابلس ، 2004 م .
- عضيبات ، سميَّة مُحمَّد داود :
بِنية الحكاية العشقيَّة في كتاب مصارع العُشَّاق للسَّرَّاج ، (رسالة ماجستير) ، جامعة اليرموك ، الأُردن ، 2005 م .
- المراشدة ، رُبى صالح صيتان :

بِنية القَصِّ في شعر الغزل الأُموي ، (رسالة ماجستير) ، جامعة اليرموك ، الأُردن ، 2008 م .

- المطيري ، غنَّام بن هزَّاع :

القصَّة في شعر عمرَ بن أبي ربيعة ، (رسالة ماجستير) ، جامعة الملك سعود ، 1425 هـ / 1426 هـ .

الدَّوريَّات

- إبراهيم ، نبيلة :

القارئُ في النَّص : نظريَّة التَّأثير والاتِّصال ، مجلَّة فصول ، م . 5 ، ع . 1 ، 1984 م ، (101 – 108) .

لُغة القَصّ في التُّراث العربيِّ القديم ، مجلَّة فصول ، م . 2 ، ع . 2 ، 1982 م ، (11 – 20) .

- باعشين ، لمياء :

نظريَّاتُ قراءة النَّص ، مجلَّة علامات في النَّقد ، جزء : 39 ، مجلد : 10 ، 2001 م .

- خرماش ، مُحمَّد :

فعل القراءة وإشكاليَّة التَّلقِّي ، فاس ، ظهر المهراز . جزء من البحث الَّذي قُدِّم لمؤتمر النَّقد الأدبيِّ السَّابع ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ، 20 – 22 / 7 / 1998 م .

- دِربالة ، فاروق :

التَّناصُّ الواعي : شُكُولُه وإشكاليَّاتُه ، مجلَّة فُصول ، ع . 63 ، 2004 م ، (306 – 329) .

- الزَّنكري ، حمَّاد :

المتلقِّي عند القدماء ، السُّلطة المحبوسة ، مجلَّة فصول ، م . 13 ، ع . 3 ، 1994 م .

- الشَّهري ، ظافر بن عبد الله :

من صور التَّلقِّي في النَّقد العربيِّ القديم ، المجلَّة العلميَّة لجامعة الملك فيصل (العلوم الإنسانيَّة والإداريَّة) ، م . 1 ، ع . 1 ، 2000 م . (57 – 76) .

- الطَّحَّان ، يوسُف سليمان :

الفضاء في القصَّة القرآنية : قصَّة موسى – عليه السَّلام – نموذجا ، جامعة الموصل : مجلَّة أبحاث كليَّة التَّربيَّة الأساسيَّة ، 2010 م .

- طريَّة ، عمر :

جدليَّة الإبداع والتَّلقِّي : الشِّعر الجاهليُّ نموذجا ، مجلَّة الأثر ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، الجزائر ، ع . 13 مارس . 2012 م .

- عبد السَّلام ، مُصطفى بيُّومي :

إشكاليَّة قراءة التُّراث ، مجلَّة فصول ، ع . 63 ، 2004 م .

- القعود ، عبد الرَّحمن :

في الإبداع والتَّلقِّي : الشِّعر بخاصَّة ، عالَم الفكر ، م . 25 ، ع . 4 ، 1997 م .

- الواد ، حسين :

من قراءة النَّشأة إلى قراءة التَّقبُّل ، مجلَّة فصول ، م . 5 ، ع . 1 ، 1984 م ، (109 – 110) .

فِهْرس المحتويات